J.-C. PRÊTRE

Ariane, Dionysos

L'édition de cet ouvrage a pu être réalisée grâce au soutien de

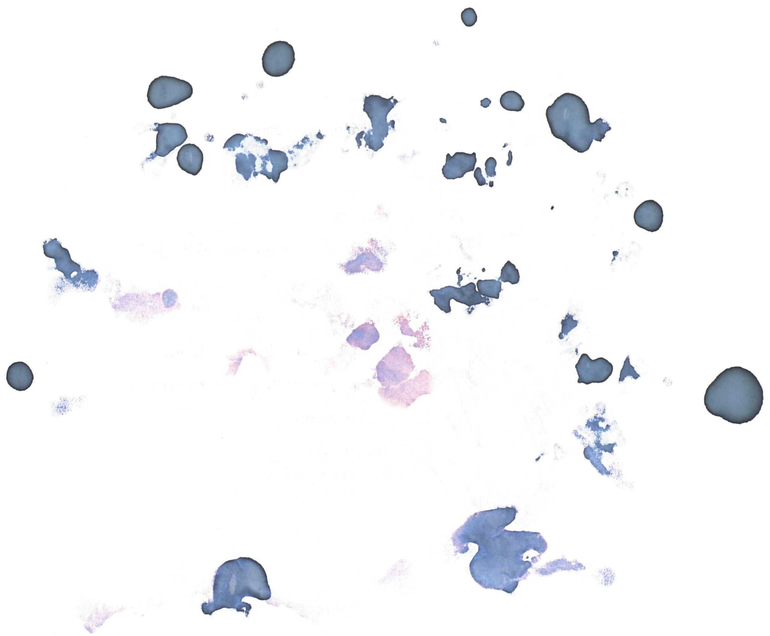
Fondation Moët & Chandon suisse pour l'Art, Genève
Davidoff, Genève
Laboratoires OM S.A., Genève
Revisuisse, Genève

Que tous soient ici vivement remerciés et trouvent le témoignage de la reconnaissance de l'artiste.

J.-C. PRÊTRE

J.-C. PRÊTRE

Ariane, Dionysos



9-53 *Rêveries mythologiques*

11-92 Correspondance entre Jean-Claude Prêtre et Marc Le Bot du 7 septembre au 30 octobre 1995

11 Lettre du 7 septembre de JCP à MLB

28 Lettre du 15 septembre de MLB à JCP

40 Lettre du 3 octobre de JCP à MLB

55-93 *Dionysos*

56 Lettre du 12 octobre de MLB à JCP

66 Lettre du 21 octobre de JCP à MLB

80 Lettre du 30 octobre de MLB à JCP

95 Documentation iconographique

96 Notices biographiques et expositions

99 Bibliographie

101 Marc Le Bot
Principales publications

Rêveries mythologiques

Cher Marc Le Bot,

Le 2 mai 1995, Pierre Ayot, notre ami, est mort.

Je ne peux m'empêcher, aujourd'hui, de reconnaître en Pierre, les qualités qui dans le mythe crétois m'ont inspiré et m'inspirent. Son goût du silence et la douceur que l'on imagine à Ariane. Dans sa pensée d'artiste, quelque chose de la nature hybride du Minotaure et de l'être circulaire du Labyrinthe le poussait à reprendre sans cesse ses thèmes et ses éléments pour les soumettre à de nouveaux arrangements, pour les confronter à de nouvelles perspectives; quelque chose encore de Dédale dans sa réflexion sur le trompe-l'œil et aussi dans sa haute stature. Ce qui m'a particulièrement frappé, c'était son gourmand désir de vivre et un sens bien à lui de la transgression. Ce sens lui venait soudainement lorsqu'il avait un peu trop abusé, lorsqu'il allait un peu trop loin... Dionysos était en lui; mais l'intransigeance de Thésée aussi.

Aujourd'hui, c'est au destin d'Icare, brisé au moment où il allait atteindre à sa vérité, qu'il me fait penser.

Pierre et moi, avions un projet en préparation sur le thème d'Icare. Nous devions nous revoir cet été à Boissano, en Italie, pour y travailler. Ce projet ne verra donc jamais le jour tel qu'il avait été pensé. Aussi, pour lui rendre hommage, ai-je pris la décision de le réaliser seul, à son heure, en m'efforçant de faire à sa place ce qu'il lui appartenait de faire.

Et puis, j'ai pensé, puisque nous avons été l'un et l'autre ses amis, puisque vous avez écrit sur son travail et parce qu'il nous aimait beaucoup, que nous pourrions lui dédicacer cette correspondance.

J'ai relu les textes que vous avez écrits sur ma peinture.

En 1984, *Au centre du centre,* un texte sur un travail qui mêlait peinture et photographie polaroid 60 × 50, dont l'exposition avait eu lieu à Bâle, l'année précédente, à Art 14'83, chez Bettie Thommen. Ce texte figurait avec un autre texte de vous dans le catalogue de l'exposition chez Marie-Louise Jeanneret, à Genève, *Le visible par défi,* qui accompagnait les premières œuvres consacrées à *Ariane, Danaé, Suzanne,* une genèse en sept tableaux de chacun des thèmes. Parmi les sept premières Ariane, j'en ai choisi deux, ici: *Scène du Labyrinthe pour Tintoret,* la première de la série, et *Thésée et le Minotaure,* la sixième.

En relisant vos textes, j'ai retrouvé la surprise et l'émotion de ma première lecture. Vous savez «voir», vous savez «voir» ce qui obsède la peinture derrière ses signes, et vous savez

«dire» ce que vous avez «vu» comme vous l'avez «vu». En voici quelques extraits, qui semblent avoir été écrits pour moi, aujourd'hui même:

La peinture de Jean-Claude Prêtre est une peinture attentive au devenir de la peinture et attentive à ce qui advient au cours de ce devenir.

La peinture de Jean-Claude Prêtre raconte d'abord l'histoire de la naissance des signes dans la peinture. Dans le ciel confus, ces étoiles. Cette île dans l'océan. Et, parfois, cette figure qui est un corps semblable à mon corps propre, qui est mon corps et, à la fois, le corps de l'autre, corps où je me reconnais en reconnaissant l'autre.

La venue des signes visibles à la vue est une des obsessions de la peinture que je reconnais comme ma contemporaine.

L'expérience de l'art, comme la conduit la peinture de Jean-Claude Prêtre, malgré les croyances perdues sous les emprises des organisations techniques de la vie, cette expérience de l'art est celle de toujours. Aussi est-elle fascinée par les mythes qui, eux aussi, parlent depuis toujours de vie et de mort ensemble.

Je ne suis pas étonné d'une résurgence des thèmes mythologiques dans une peinture qui s'attache à interroger les sensations du corps afin de s'établir sur cette inébranlable assise: quand tout risque d'être dévasté, un corps reconstitue son être menacé et, s'efforçant de se donner à lui-même une «figure», c'est la figure de l'autre qu'il découvre du même mouvement.

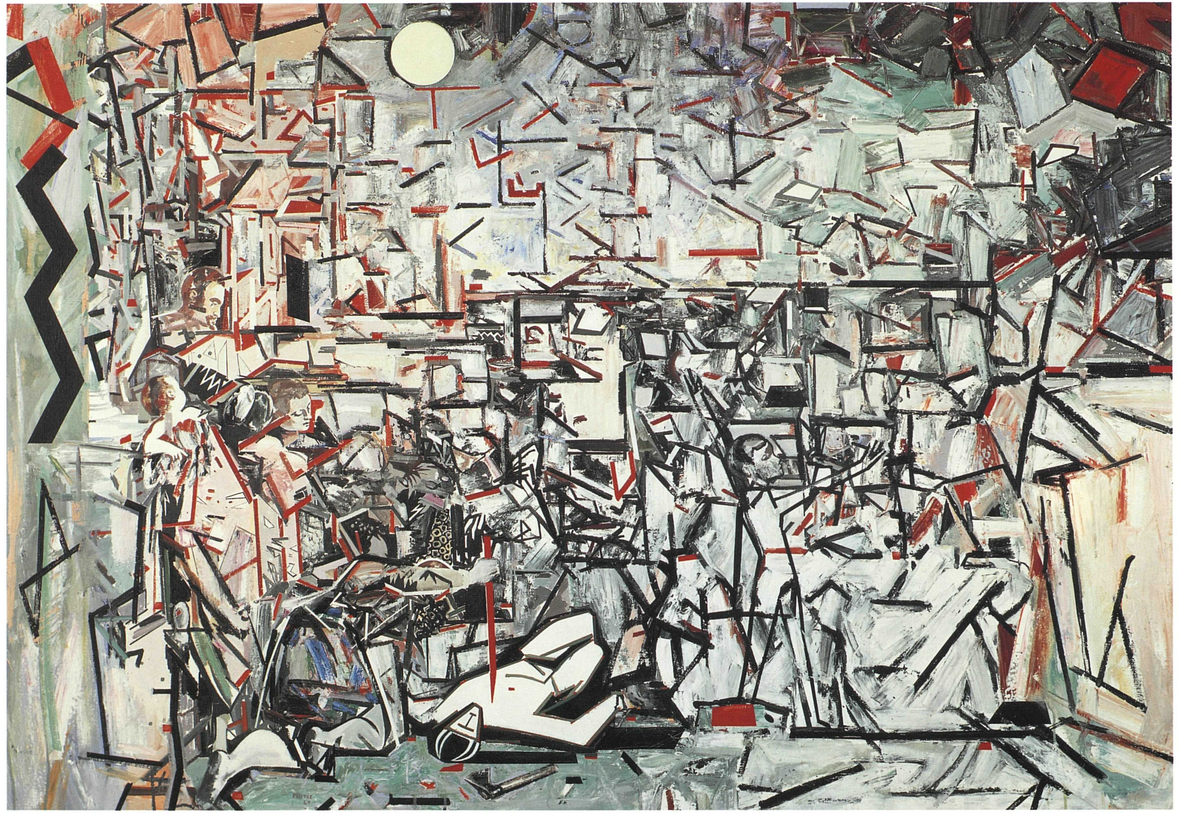
La peinture de Jean-Claude Prêtre découvre l'autre figure qui sera le miroir de son identité dans d'anciennes figures mythiques. Les plus anciennes pour l'Occident, les figures de la Grèce maternelle: Danaé, Ariane, femmes folles de passion pour l'autre-corps qui vient combler leur corps puis l'abandonne, selon le rythme de vie et de mort. Et Suzanne, qui se voudrait corps solitaire. Et ce chaos visuel dont l'imagination prend son départ, Jean-Claude Prêtre le nomme souvent, dans les titres de ses tableaux: le «Labyrinthe», autre figure mythique. Cette peinture affronte la mort de l'art dans le Labyrinthe: elle court ainsi la chance de voir le monstre, – énergie de vie qui porte aussi la mort – face à face.

La peinture de Jean-Claude Prêtre ne demande pas qu'on croie à une résurgence de la mythologie. Elle parle en termes de mythe de l'art même.

L'échange, dans l'art relève de la passion qu'un corps a pour un autre corps. L'autre corps est celui même de la peinture. Il porte un nom de femme mythique ou porte le nom du cheminement des corps vers d'autres corps dans des dédales qui sont des lieux d'imprévisibles rencontres.

Et puis, en 1990, *De l'huile et des parfums* pour le livre *Suzanne* de l'exposition au Musée d'art moderne, Palais Liechtenstein de Vienne. Je cite quelques passages de ce texte qui me touche particulièrement parce qu'il relie Suzanne à Ariane:

Jean-Claude Prêtre démontre la forme labyrinthique qu'est toute image de peinture. A en croire cette peinture, le visible n'est pas un. Il n'est ni unifié, ni unifiable. Toujours par quelque côté, il



Scène du Labyrinthe pour Tintoret, 1984
acrylique sur toile, 114 × 164 cm

échappe. L'œil ne le totalisera pas. Pas de point focal ici. Pas de point de fuite unique pour la perspective. Comment le peintre moderne pourrait-il espérer tout tenir ensemble d'une main ferme dans la résille d'une géométrie sans défaut ? Ainsi reste-t-il avant tout au peintre moderne cette tâche essentielle: fonder la beauté sur l'existence formelle de l'œuvre elle-même, sur les mouvements de pensée qu'elle exige de nous.

L'art est la pensée de tout autre comme autre: jusqu'à dire, comme le dit Arthur Rimbaud, que, dans l'expérience artistique, «Je est un autre» lui aussi.

Donner à voir est le travail du peintre. «Rendre visible» le réel, disait Paul Klee. Jean-Claude Prêtre multiplie les vues fragmentaires parce que la pensée moderne, celle des sciences comme celle des arts, en est venue à penser souvent par associations ou montage d'éléments. Toute la modernité de la pensée de Jean-Claude Prêtre tient alors à ceci: le réel est multiple et il est vain de prétendre trouver le point de vue d'où tout se totaliserait en une unité cohérente. {...} Et la peinture conduit alors à une double pensée: que toute chose est toujours autre, en son altérité irréductible, que tout ce qu'on peut en savoir; que penser un réel n'est pas la découverte miraculeuse de ce qu'il est en toute vérité non plus que la découverte du bon point de vue d'où surgirait sa beauté nue, mais est l'effet d'un laborieux travail d'images.

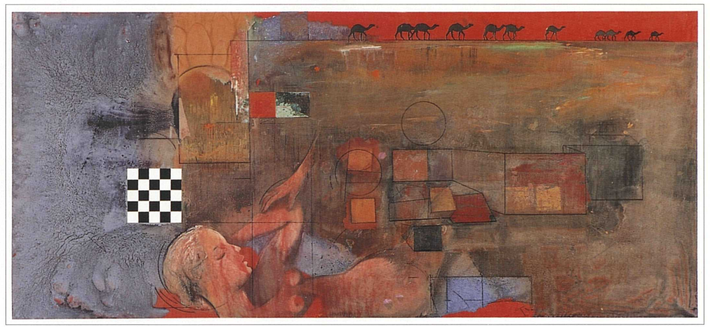
Lors d'un entretien que nous avons eu chez vous, à Paris, vous m'avez proposé, au lieu d'un texte pour le livre *Ariane, le Labyrinthe,* un échange de lettres. J'en avais accepté immédiatement l'idée avec enthousiasme. Entre-temps, j'ai compris combien la forme de la correspondance était appropriée à mon thème. Ariane: un ensemble de «choses» invisibles qu'un dialogue pourrait *rendre visibles,* un dialogue que la distance qui nous sépare apparente quelque peu au mythe; Ariane: le Labyrinthe, cet espace dépourvu de centre en devenir perpétuel; Ariane: cette petite lueur dans le ciel, entre nous, resplendissante à cause de l'ombre qui l'entoure.

Depuis notre rencontre, quelques expositions ont été programmées, et notamment, la première d'entre elles, à Genève, en novembre prochain, à la galerie Andata/Ritorno, chez mon ami Joseph Farine. Cette exposition ne montrera qu'un unique aspect du thème d'Ariane: les peintures consacrées à Dionysos, je devrais dire à l'évocation de Dionysos.

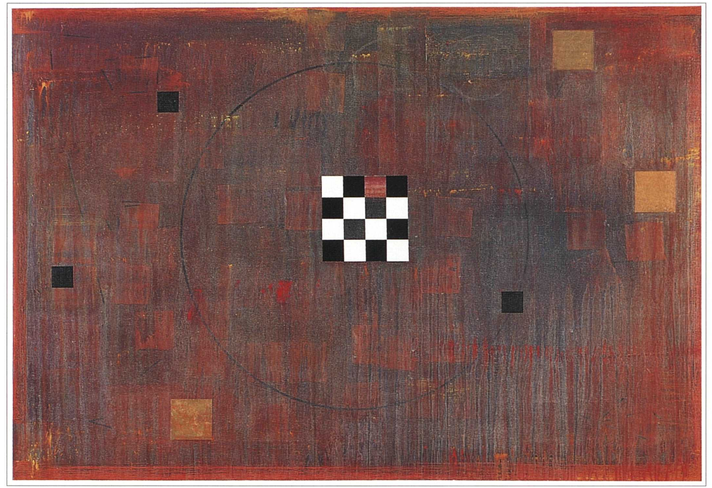
Si vous le voulez bien, cher Marc Le Bot, je vous propose d'inaugurer cette correspondance en vue du livre qui paraîtra plus tard dans le catalogue de cette exposition. Je vous propose d'en être le guide et que votre méditation se fasse également en fonction rapprochée des œuvres. A cette fin, au milieu des 150 peintures actuellement existantes sur le thème, j'en ai échantillonné 27 qui sont caractéristiques des directions prises à partir des divers domaines du mythe, et 19 exclusivement autour de Dionysos. Presque toutes sont de grand format.

Les premières forment un ensemble plutôt disparate, les secondes une série avec une cohérence visuelle assez évidente. Les premières appartiennent à des séries qui ont chacune leur propre cohérence: c'est le fait de sortir les peintures de leur contexte, et de les mettre en relation avec celles des autres séries, qui peut donner à penser que l'ensemble de la première partie est disparate. Mais, à mes yeux, ce démantèlement s'avère être plutôt une qualité puisque séparer les images de leur contexte, confronter les images des séries, c'est faire apparaître l'éventail des contradictions fertiles des domaines du mythe et de la peinture. D'autre part, si chaque peinture s'exalte de faire partie de l'ensemble qu'elle constitue avec les autres,

Thésée et le Minotaure, 1984
acrylique sur toile, 114 × 164 cm



Dionysos, 1992
acrylique sur toile, 120 × 260 cm



Cnossos 2, 1993
acrylique sur toile, 114 × 164 cm

elle se doit d'être également en mesure d'exister par elle-même: d'être un événement pictural à elle seule. Aussi, je ne redoute pas trop les écarts que ces peintures ainsi séparées mettent en évidence entre les séries.

Le travail de la peinture est en quelque sorte la réplique de l'esprit du mythe: la peinture se compose de l'ensemble de ses variations comme *un mythe se compose de l'ensemble de ses variantes*. Elles ne peuvent se passer les unes des autres: puissances conjointes qui alternent. Variantes et variations sont une et multiple, ceci et cela à la fois. Au mythe et à la peinture, il reste toujours à dire: on ne peut s'empêcher de «métaphoriser» ces métaphores que sont déjà le mythe et la peinture. Lumière sur lumière, ombre sur ombre, la vérité est tantôt ceci, tantôt cela, toujours sujette à la métamorphose. Chaque variante et chaque variation disent une partie de la vérité parce que chaque variante et chaque variation sont des événements de la pensée et de la vue: les reflets d'une nécessité qui cherche son nom. Cette nécessité, je pourrais l'énoncer de la façon suivante: je ne peins pas à propos ou à partir du mythe, parce que le mythe est en nous. Parce que je suis le mythe. Ma vision du mythe est dans ma sensation. Je suis le fil, je suis l'ombre du Minotaure, la trahison, je suis l'envol et la chute, la possession et la mètis: je suis Ariane. Cette source est intemporelle et sa forme doit s'imposer d'elle-même comme une conséquence d'être de tous les temps à chaque instant.

Peindre (à partir) du mythe d'Ariane, c'est se repérer à chaque instant dans la situation qui est la sienne, et le mythe du Labyrinthe est celui qui s'accorde le mieux à l'ambivalence du travail de la peinture, mais aussi à l'ambivalence de la situation actuelle des arts et de la société.

Il me semble parfois, que cette image d'Ariane accompagnée de celle du Labyrinthe, me ramènent en arrière, avant l'enfance, et je me «rassure» alors, de penser que cette représentation du mythe s'origine dans le principe féminin.

Dans la Crète antique, on l'avait surnommée «La Maîtresse du Labyrinthe». Dans *Goddess: Mythological Images of the Feminine,* Christine Downing dit:

Se demander qui est Ariane, suivre le fil jusqu'au bout, conduit immanquablement au centre du Labyrinthe, et, en ce centre, on retrouve Ariane, elle-même.

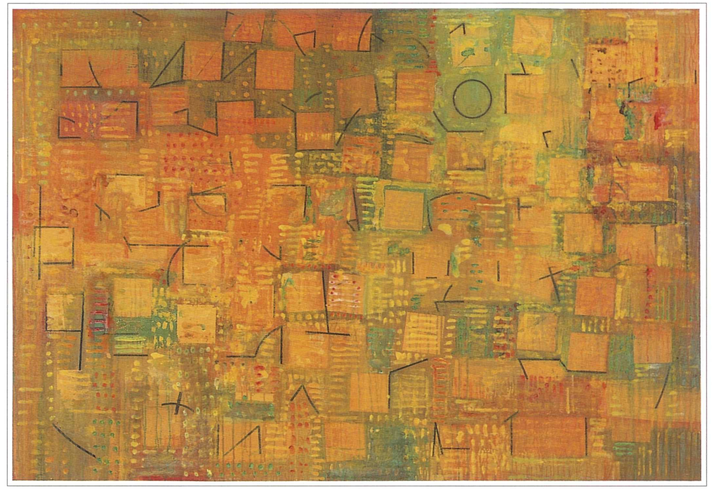
Ariane est au centre du mythe crétois. En rapport étroit avec les protagonistes et les péripéties de l'histoire, elle est la lumière qui les éclaire et le fil qui les relie tous: petite fille de Zeus et d'Europe, fille de Minos et de Pasiphaé, sœur de Phèdre et d'Androgée, demi-sœur du Minotaure, amie d'Icare, confidente de Dédale, elle aussi la compagne de Thésée, épouse de Dionysos.

Comme les héros du mythe, Ariane vit plusieurs vies et meurt plusieurs morts: ses métamorphoses en font l'une des figures les plus caractéristiques de toute la mythologie au sens où l'entend Claude Lévi-Strauss:

Un mythe se compose de l'ensemble de ses variantes.

Roberto Calasso dans *Les noces de Cadmos et Harmonie* en célèbre la duplicité:

Ariane, abandonnée à Naxos, fut transpercée par une flèche d'Artémis, sur l'ordre de Dionysos, témoin immobile; ou, Ariane se pendit à Naxos, après avoir été abandonnée par Thésée; ou Ariane, encein-



Cnossos 1, 1993
acrylique sur toile, 114 × 164 cm

te de Thésée et ayant fait naufrage à Chypre, y mourut dans les douleurs de l'enfantement; ou, Ariane fut rejointe à Naxos par Dionysos avec son cortège et célébra les noces divines avec lui avant de monter au ciel, dans lequel nous la voyons encore parmi les constellations de septentrion; ou, Ariane fut rejointe par Dionysos à Naxos et, à partir de ce moment, le suivit dans ses entreprises, comme amante et soldat: lorsque Dionysos attaqua Persée sur la terre d'Argos, Ariane le suivait, en armes, mêlée aux troupes des folles Bacchantes, jusqu'au moment où Persée brandit devant elle le visage meurtrier de Méduse et où Ariane fut pétrifiée. Il ne resta plus d'elle qu'une pierre dans un champ. Aucune femme, aucune déesse n'eut autant de morts qu'Ariane. Cette pierre en Argolide, cette constellation dans le ciel, cette femme pendue, cette femme morte en accouchant, cette jeune fille au sein transpercé: Ariane est tout cela.

L'iconographie du cycle crétois s'étale sur plus de 3500 ans. Elle a nourri mon imaginaire et elle est à l'origine de quelques-unes de mes peintures. Mais c'est le récit, en premier, qui m'inspire. Mon travail est d'abord un essai de représentation du mythe, et, occasionnellement, une exploration de certaines œuvres de l'iconographie, comme je l'avais fait, précédemment, d'après la *Suzanne* du Tintoret. Aussi, contrairement au précédent cycle, y a-t-il peu d'image d'image dans cette série, peu de variations d'après des œuvres de maîtres admirés.

Suzanne était une sorte de règlement de compte avec le passé, une mise au point, une synthèse, un bilan. Avec cette nouvelle série, j'attends presque tout de l'inconnu, de l'imprévu, du hasard, de l'obsession de la dernière minute, de la dimension la plus intime de la peinture: de son élaboration. J'aimerais mettre en peinture cet héritage du récit comme s'il était l'actualité la plus présente, et, paradoxalement aussi, comme un prolongement de la précédente série.

Parmi les œuvres peintes d'après des tableaux d'autres peintres, présentes dans le catalogue, il y a la première et la sixième d'après Tintoret, et *A propos d'Hippolyte* d'après le maître de Cassoni Campana, *Ariane abandonnée,* un détournement ludique d'après *La Vénus au miroir* de Velasquez, *Quatuor pour Ariane* d'après Carpaccio, *Peintre et modèles* d'après Titien, *Je préfère les fruits...* et *Dionysie* d'après Le Caravage.

J'ai toujours peint par séries. L'ensemble des 121 variations d'après la *Suzanne et les vieillards* viennoise du Tintoret se présentait déjà comme une sorte de mythe (personnel) et comme un Labyrinthe. Je considérais que la première Suzanne, pour moi celle du Tintoret, était déjà une variation mais aussi «quelque chose de plus», et je souhaitais, qu'en chacune des miennes d'après la sienne, chacune et les autres se reflètent, et que chacune et toutes me renvoient à ce qui dans la première était déjà «plus et autre chose qu'elle-même».

Vous le savez, cher Marc Le Bot, si je suis fasciné par l'intrigue et par les protagonistes du mythe crétois, ça n'est pas à une représentation de ses péripéties que je me suis attaché, mais à son esprit, et à ce qui dans le mythe reste à définir: à ses pouvoirs de suggestion, aux forces multiples qui le traversent, à cette sorte d'indétermination productive de sens parce que la contradiction toujours y est une réalité présente, et même à des aspects qui pourraient paraître mineurs: à cette mosaïque vivante de ses matériaux et à l'inventaire composite de leurs qualités.

Montrer et cacher, faire apparaître et faire disparaître, morceler et unifier, faire se rencontrer les textures variées du récit, et faire tenir en une seule image plusieurs intentions contradictoires: tels sont les métaphores et les stratagèmes de la peinture, telle que je l'entends, qui l'apparentent au mythe.

La chute d'Icare, 1992
acrylique sur toile, 146,5 × 193,5 cm

A propos d'Hippolyte, 1992
acrylique sur toile, 210 × 400 cm

La leçon d'Icare, 1992
acrylique sur toile, 180 × 207 cm

Parmi les héros du mythe, j'ai mes préférés: Icare, Hippolyte, Phèdre, leurs brèves apparitions sont d'autant plus significatives. Mais je me rends bien compte, que ce qui les rend si énigmatiques, c'est ce qui aide à les définir, ce qui les contient: le Labyrinthe, cet être en spirale qui peut aussi s'étendre sans fin dans tous les lieux de l'espace et de la pensée; et puis Dédale, l'image du père et de l'art; Dionysos, la figure de la prolifération, le médiateur de la transgression, le marqueur d'espaces qui fait trébucher; Thésée, le politique; et Ariane, surtout, qui les relie tous.

Le domaine d'Ariane est celui du Labyrinthe: Labyrinthe qui relie la Crète à la Grèce, Cnossos et Athènes, et qui met en relation le destin des caractères du mythe. Labyrinthe des généalogies et du sens, de la géographie et du récit, Labyrinthe où se croisent les desseins de la ruse et de l'instinct, les projets du père et les songes du fils, la lumière et l'ombre. Ce domaine est un espace sans repère fait de couloirs entrelacés où tout itinéraire peut se révéler illusoire, un trajet au terme incertain où chaque croisement, chaque carrefour contraint à des choix, où toute bifurcation erronée, toute fausse décision rendent le déplacement plus incertain et le but plus inaccessible. Le voyageur ne peut anticiper, il doit, au contraire, se fier à son instinct, trancher dans le vif de l'instant. La rapidité de la décision peut seule tenir en respect le monstre et ses pièges. Le domaine d'Ariane est celui de la peinture.

Pour le peintre que je suis, la construction à l'inextricable topologie et les stratégies qu'elle suscite sont une analogie de l'élaboration de la peinture. Pour moi, la peinture est presque toujours un labyrinthe: un entassement d'additions et de soustractions, d'ajouts, de rajouts, de «surajouts» et de suppressions, un entremêlement de plages neutres et de réseaux saturés, de non-lieux de hasard intimement mêlés aux codes de la tradition.

Le Labyrinthe et la peinture contraignent à une mobilité exigeante: le Labyrinthe ne peut s'apprendre par cœur, la peinture encore moins. A travers lui, à travers elle, début et fin, arrière-mondes et mondes futurs se rejoignent.

Dans le premier tableau que j'ai peint en 1984, sur le thème d'Ariane: *Scène du Labyrinthe* pour Tintoret d'après *Le Miracle à l'esclave* du Tintoret, j'ai mis en miettes l'espace sublime du maître vénitien, pour dire et définir tout de suite – dans cette sorte de brouillon de mythologie peinte – le rôle essentiel que j'attribuais au Labyrinthe. J'ai choisi ce tableau parce que j'y ai reconnu un certain nombre d'éléments proches d'un épisode essentiel du mythe crétois, et également une parenté avec l'histoire de Suzanne, comme l'esclave, elle aussi, injustement accusée. Le silence et l'effroi qui traversent cette peinture, son articulation et sa violence plastiques m'ont, en quelque sorte, contraint à y voir ce qui me préoccupe.

Tintoret représente l'intervention miraculeuse de saint Marc: les instruments du tortionnaire qui se brisent sur le corps de l'esclave. J'ai identifié l'esclave au Minotaure et son bourreau à Thésée parce que j'ai voulu que l'on comprenne que l'on ne peut tuer le Minotaure qui est le principe même du Labyrinthe: le principe de sa nature hybride inscrite dans chacun des méandres de son dédale. Aussi, les haches de torture brisées ont-elles eu pour effet, au lieu de tuer le Minotaure, de briser ma peinture et d'en faire ainsi un Labyrinthe. J'ai longtemps hésité à transformer la hache représentée dans mon tableau en «labrys», hache à tête double de la civilisation minoenne: à l'époque, cela m'avait paru anecdotique. Aujourd'hui, il me vient un regret: le tableau n'en aurait pas été altéré pour autant, et l'allusion au mythe en aurait été renforcée. Enfin, j'ai substitué au saint Marc plongeant un très pâle soleil qui éclaire la scène, auquel répond sur la gauche, une ligne brisée, emblème stylisé du Labyrinthe.

Miroir pour Icare, 1993
acrylique sur bois, 113 × 101 cm

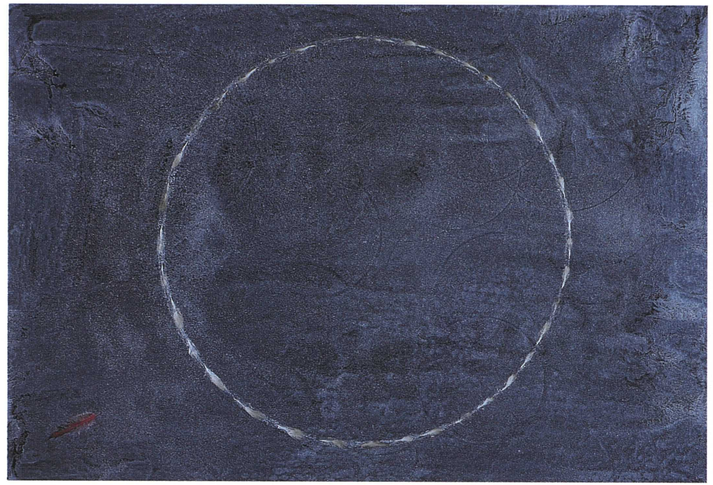
Dans le sixième tableau, également de 1984, *Thésée et le Minotaure* d'après *La Mort d'Abel* ou *Caïn et Abel* du Tintoret, j'ai désiré que l'affrontement soit partout à l'œuvre dans la peinture, qu'ici aussi, la lutte de la raison et de l'instinct déchire le tableau.

Après environ dix années exclusivement dédiées à Suzanne, j'ai repris le thème d'Ariane à la fin 1991, avec *Les abords du Labyrinthe* et *Ariane à Naxos,* deux grands paysages, le second de couleur miel, encore tout imprégné de l'harmonie du tableau du vénitien. En 1992, j'ai alterné très petits formats de technique mixte autour du thème du Labyrinthe: *Ariane abandonnée, En vue du Labyrinthe, Seuil du Labyrinthe, « Ariane, je suis ton Labyrinthe... », Thésée et Ariane dans le Labyrinthe, Thésée et le Minotaure, Labyrinthe inondé, Otage du Labyrinthe,* et peintures de grand et très grand format sur les divers domaines du mythe. J'ai choisi trois peintures pour illustrer ce dernier ensemble: *La leçon d'Icare, La chute d'Icare,* et *A propos d'Hippolyte*.

Sous peine de me laisser trop absorber par l'écriture, je m'interromps ici pour vous laisser, à votre tour, cher Marc Le Bot, le soin de poursuivre cette réflexion.

Je me réjouis beaucoup de vous lire. Je vous adresse mes plus amicales pensées.

Genève, 7 septembre 1995



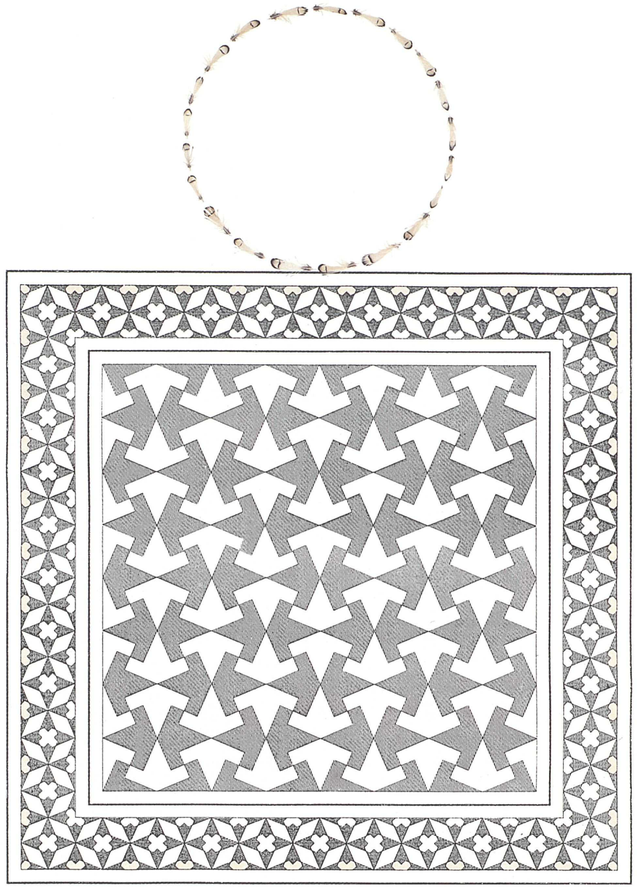
Icare, 1993
acrylique sur toile, 114 × 164 cm

Cher Jean-Claude Prêtre,

Enfant, puis adolescent, j'ai vécu dans un pays pauvre en images. Mes seules images furent celles des vitraux d'églises, une statuaire archaïque, quelques illustrations dans nos livres de classe. Je n'ai connu alors ni l'œuvre de Tintoret, ni celle de Carpaccio, ni celle de Velasquez auxquelles vous faîtes tant d'allusions dans vos peintures. Ces peintures, pourtant, l'enfant puis l'adolescent que je fus aurait pu, sinon les comprendre vraiment, du moins les approcher. C'est que vos œuvres accomplissent, pour leur part, une tâche qui est essentielle à tout art : ce sont des œuvres qui mettent en cause la mémoire. Elles appellent à ce que chacun se souvienne de ce que lui-même conserve de plus précieux parmi les richesses que les diverses cultures nous transmettent. Votre série de tableaux où vous nous entretenez de la légende d'Ariane et où vous évoquez aussi celles de Dédale, d'Icare, du Minotaure, du Labyrinthe de Cnossos, puisqu'elles appartiennent au même cycle, cette série d'images aurait trouvé des échos dans ma culture d'enfant-adolescent. Et, voyant aujourd'hui vos peintures, je prends conscience de ce que ces échos auraient eu de profond et, sans doute, de violent. La mémoire culturelle que vos peintures raniment est, pour moi aujourd'hui, une des plus sensibles qui soient.

Ceux dont je fus alors ignoraient donc presque tout de l'art du peintre. Mais nous connaissions bien la mythologie grecque. Si l'histoire de Thésée dont les aventures d'Ariane ne forment qu'un épisode ne nous avait pas été assez familière, comment aurions-nous pu traduire Plutarque et Ovide ? comment, dans nos esprits, auraient repris vie les langues qu'alors on disait « mortes » mais qui n'ont cessé de conserver leur charge de pensées vives et de rêveries ? Surtout, qu'aurions-nous pu comprendre de ce pan de notre littérature française que nous nommons « classique ». Grâce soit rendue à votre peinture qui, aujourd'hui, alors que l'étude du latin et du grec sont tombés en désuétude, nous invite, par le biais de vos images, à reprendre à notre compte, de façon vivante, un fonds de mythes qui, que nous en soyons conscients ou inconscients, continue de nourrir notre vie mentale et notre vie affective.

Vous peignez l'histoire d'Ariane. Peut-être, dans mes livres de classe, y avait-il quelques reproductions de vases grecs et des peintures rouges ou noires qui les ornent. Mais cela ne pouvait arrêter longtemps l'esprit de l'enfant-adolescent que j'étais. Dans ce pays pauvre en images, il était sans repère qui lui permettent de s'attacher à certaines formes de représentation qu'il aurait pu comparer à d'autres. Ou, plutôt, nos images, nous les formions nous-mêmes comme images mentales, comme images d'imagination. Elles se formaient le plus souvent dans nos esprits parce qu'elles y étaient appelées par les mots. Tout communique dans la pensée des hom-



Icare, père et fils, 1995
technique mixte sur papier, 160 × 121 cm

mes et dans leur imagination. Ça se fait par des voies qui nous sont mystérieuses : mots, visions et musiques finissent par s'y retrouver et par se faire écho.

Mes premières images, certainement, furent des images de mots, puisque les mots étaient la matière principale de notre culture. Je compte, parmi elles, celles-là mêmes qu'on nommait les « figures de rhétorique ». Le dédain, aujourd'hui, qu'emporte souvent cette expression est injuste. Il ne s'explique que pour une vue des choses de la pensée, bien superficielle. Ces « figures » sont vivantes dans la langue. Elles y poursuivent, souterrainement peut-être, leur vie active. Elles y forment des repères et y offrent des points d'appui, quand même les manuels ne les recueillent plus que comme des fleurs mortes dans un herbier. Je vous dis cela à vous, le peintre. Vous-même, traitez-vous autrement votre « langue » visuelle ? n'y relevez-vous pas avec amour, avec respect, des « figures » (je veux dire, des « formes », des organisations pensables de l'espace concrètement perçu) dans bien des œuvres que, pour cette raison, vous jugez, elles aussi, « classiques » ? Vous leur redonnez vie, à ces formes qui semblent être intemporelles, dans des œuvres qui, elles, sont bien d'aujourd'hui. Ainsi un « nu » de Velasquez, un fragment de sa *Vénus au miroir* apparaît, dans une de vos images, comme pris dans un de ces effets de « matière informelle » dont d'autres peintres actuels, comme vous, attendent un excitant qui provoquera peut-être la naissance de quelque figure très chargée de sens, mais dont ils n'avaient pas prévu la venue.

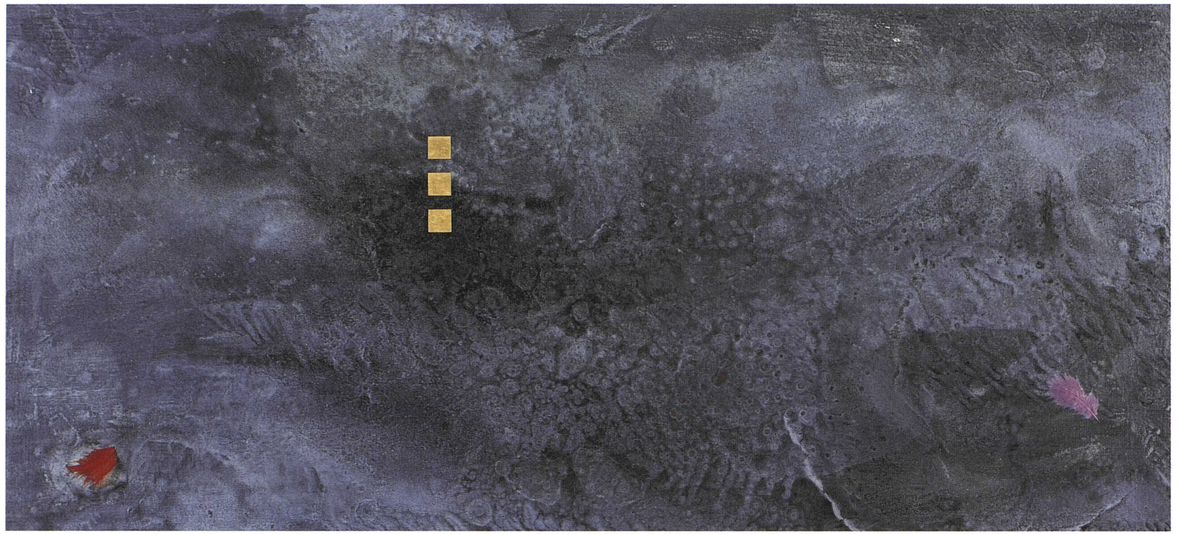
C'est d'une façon assez semblable, je crois, à celle que vous-même mettez en œuvre, qu'un jour d'enfance-adolescence j'ai vu la figure d'Ariane se dresser devant moi. J'ai vu son nom prendre chair dans une vision sensible. Et le jeu imaginaire auquel me convient vos peintures me renvoie donc, par un mouvement que chacun de nous opère constamment, à son insu ou le sachant, il me renvoie aux racines les plus profondes de ma culture : en ce point profond de son terreau où cette culture redonne vie aux pensées et aux émotions d'un corps enfant-adolescent.

Si je me souviens bien, je trouvais l'histoire de Thésée bien compliquée. Et puis, elle était trop marquée de sang. Cet homme était un fier-à-bras, un reître. Mais les autres histoires auxquelles votre peinture fait allusion me retenaient bien davantage : celles, donc d'Icare, de Dédale, d'Ariane et du Minotaure. J'y ajoutais alors, j'y ajoute aujourd'hui encore, l'histoire dont vous ne parlez pas : celle de Pasiphaé qui fit l'amour avec le Taureau blanc et enfanta le Minotaure. C'est une histoire inconcevable. Mais l'art précisément a cela aussi à dire : il y a de l'impensable à l'arrière-plan de la pensée et c'est à partir de ça qu'on pense.

Donc, un jour il m'advint quelque chose : j'ai « vu » Ariane, de mes yeux vu. Et ce fut à cause de Phèdre de celle qui elle-même se nomme « la fille de Minos et de Pasiphaé ». L'image visuelle que je me suis faite alors d'Ariane fait que je m'émeus aujourd'hui en regardant vos peintures : je vois qu'y prennent place plusieurs figures de très jeunes femmes qui, toutes ensemble, composent maintenant une nouvelle Ariane pour moi.

Cependant, la première Ariane, la mienne, celle de mes quinze ans ne fut pas moins belle que la vôtre en cet instant magique où elle naquit. Nous « étudiions », cette année-là, l'*Andromaque* de Jean Racine. J'ai pris, à la bibliothèque, j'ai lu dans son entier le volume qui contenait toutes les tragédies de Racine. Ma première Ariane fut ainsi celle que Phèdre évoque en ces deux vers célèbres :

Ariane, ma sœur ! de quel amour blessée,
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée !



D'Icare, 1993
acrylique sur toile, 120 × 260 cm

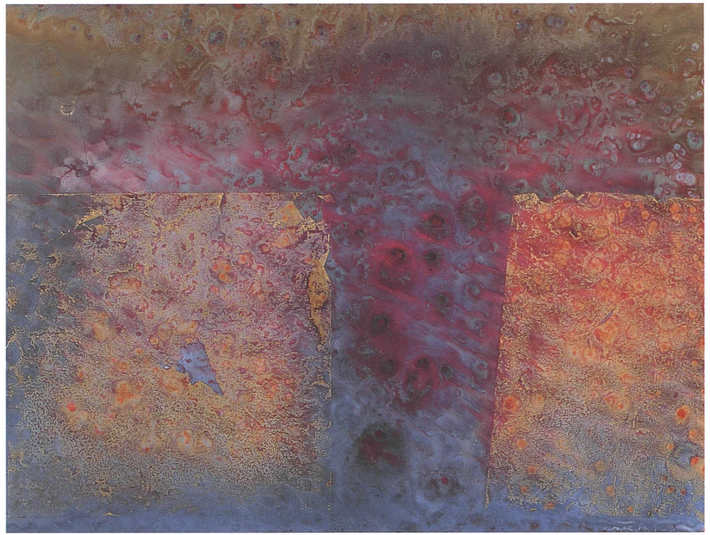
Je l'ai appris depuis : cette mort d'Ariane que Thésée abandonne sur l'îlot de Naxos n'est qu'une des nombreuses versions de la légende. C'est elle que Racine a retenue. C'est elle aussi qui peut toucher le plus pendant le temps de l'adolescence. Mourir d'amour est une des manifestations de l'« amour moderne », comme l'on inventé les troubadours, vers la fin de notre moyen-âge. En outre, je connaissais Naxos bien que je ne sois alors jamais allé en Grèce. Je veux dire que je connaissais de semblables îles, elles aussi battues par la tempête comme il est dit que Poséidon en fit lever une, terrible, après que Thésée eut abandonné Ariane sur le roc. Naxos fut pour moi un de ces îlots, un de ces récifs que je voyais bordant la côte rocheuse de l'Atlantique. Car les grecs ont aussi inventé la mer. Sans l'*Odyssée* ou l'histoire de la toison d'or, nous ne saurions pas la voir. Toute la culture de l'Europe s'est développée dans la pensée que la mer nous est proche. Elle ouvre le chemin vers toutes les îles, vers tous les continents. Elle est aussi, pour nous après les grecs, un symbole immuable de la vie féconde et elle est encore un symbole du danger, de la souffrance et de la mort, comme le dit l'histoire d'Ariane.

Vos peintures, Jean-Claude Prêtre, ravivent pour moi toutes ces pensées-là et, pour chacun des spectateurs de vos tableaux, elles ranimeront d'autres pensées chères. Vos peintures démontrent que ça se passe toujours comme ça. Elles se nourrissent d'allusions à des images d'autres peintres : un quelque chose, un rien, le souvenir d'un joueur de viole comme le peint Carpaccio, déclenche une cristallisation de vos pensées, comme les vers de Racine l'ont fait jadis pour moi. Toute la vitalité de nos esprits, quelque âge que nous ayons, adultes ou adolescents, tient à ce phénomène que, faute d'originalité, je nomme « cristallisation », après Stendhal. Au cours de notre activité mentale, il nous arrive de rencontrer une sorte de noyau dur, une image, une figure de mots, un bout de mélodie, le geste d'un danseur, et voici que tout, autour de ce noyau, s'organise. Tout : nos rêveries mal conscientes jusqu'alors, nos réflexions articulées, des souvenirs de choses vues ou entendues dont nous ne saurions épuiser le sens.

Pour moi, ce fut donc deux vers de Jean Racine. Autour de ce noyau cristallisa une image d'Ariane avec son décor de mer, de vents violents, d'écume semblable à celle qui vit naître Aphrodite, et avec son arrière-fond de douleur. Mais quel noyau, à vrai dire ? Je vous renvoie la question, à vous les peintres qui, d'abord, pensez avec vos yeux. Pour moi, je crois en savoir quelque chose (mais certainement, je ne sais pas tout). Je crois que les deux vers de Racine furent d'abord pour moi un rythme et une musique : le rythme alexandrin, ici à quatre coupures internes dont les trois dernières sont égales comme le seraient une suite de soupirs ; et la musique des voyelles, jointe à celle des consonnes sifflantes.

Je veux dire par là que le noyau de cristal fut la chair acoustique des mots. Pour vous aussi, les peintres je crois deviner un peu comment ça se passe. L'arabesque que forme un corps féminin, ce fragment de la *Vénus* de Diego Velasquez a fait que surgisse son contraire : un informe matériel, une croûte de couleurs que je puis comparer au bouillonnement de l'écume, au cours de la tempête, sur le rivage de Naxos. Ou bien, c'est une autre arabesque : la posture du corps du joueur de viole autour duquel vient se former une étendue de lumière intense à la gloire de la Couleur.

Vous, les peintres, mettez souvent au cœur de votre rêverie visuelle ce qu'ici je nomme « arabesque » : non pas une forme descriptive mais une ligne épurée, une « forme pure », quelque chose comme une ligne mélodique dans le concert des instruments ou comme le surgissement imprévisible d'une posture du danseur pendant la danse.



Entrée du Labyrinthe, 1992
technique mixte sur papier, 15 × 20 cm

Mais nous le savons tous, nous qui peignons ou écrivons ou dansons ou faisons résonner une musique: la danse et la musique, le rythme et les résonances corporelles nous offrent la meilleure des métaphores pour dire ce qui se passe quand nous œuvrons. L'histoire d'Ariane le dit en propres termes.

L'une des versions du mythe, celle que j'ai voulu retenir, le raconte. Le soir où ils arrivèrent à Naxos, Thésée, Ariane et leur troupe, ce soir-là, pendant la veillée, Ariane a dansé. Elle a dansé la «danse de la grue»: celle dont les tours et les détours miment l'architecture inextricable du Labyrinthe de Cnossos. Ariane a dansé au son d'une musique. Il y eut musique et rythme dansant, comme dans les vers de Jean Racine. Musique et rythme sont bien les termes métaphoriques qui nous permettent le mieux de penser les enjeux de tout art, y compris l'art du peintre: ainsi, lorsqu'une de vos œuvres fait allusion au mouvement des figures dans une peinture de Tintoret et qu'elle fait allusion à leurs couleurs-lumières dont vous reprenez l'intensité dans votre propre image: la vision, ici, a son rythme et elle a ses résonnances sensuelles.

Cher Jean-Claude Prêtre, votre *Petit théâtre d'Ariane* met la couleur-lumière et le mouvement rythmique dans une relation si tendue que mon regard, se posant sur cette œuvre, éprouve , ensemble, deux sensations opposées: une sensation de paix que donnent les ocres clairs; une sensation de dureté, presque minérale, que provoque la mise au carreau de l'image, comme s'il s'agissait d'un pavement de marbre. Il y a là deux forces contraires qui, loin de se détruire, donnent leur dynamique au monde lui-même et à la pensée humaine. N'est-ce pas ce qu'enseigne Héraclite, à l'aube de la pensée grecque?

Au centre de ce cosmos où s'unissent et s'équilibrent les forces de la douceur et celles de la dureté, vous avez symboliquement placé la Figure d'un Artiste, celle d'un peintre. Jouer de l'équilibre des contraires, de leurs déséquilibres aussi, de leurs feux et de leurs flammes comme de leurs moments d'apaisement, telle est bien la fonction, toujours et partout, de la pensée artistique. Un personnage, qui semble être un adolescent manie le pinceau devant un chevalet. Or ceci me frappe encore davantage: la figure de l'Artiste s'enlève sur le vide d'un fond blanc.

Au centre du centre de la pensée artistique, il n'y a pas un démiurge qui serait LE peintre ou LE poète ou LE danseur ou LE musicien: celui dont le cerveau enfanterait de lui-même des êtres de Beauté. Non! les pensées picturales ne sortent pas de la mécanique mentale du peintre. Le peintre (et tout artiste) se tient d'abord dans le vide d'un insavoir. Il est dans le vide blanc comme Jean de la Croix est dans la nuit obscure. Et dans ce blanc ou ce noir, voici que des pensées viennent à lui sans qu'on puisse en connaître l'origine. Cette origine ne peut être ailleurs que dans cette rencontre énigmatique: il y a une matière sensible du monde et il y a de la pensée. De cette rencontre, ce que nous nommons «art» désigne les effets imprévisibles. Toujours l'œuvre achevée est une surprise pour celui qui l'a travaillée.

L'œil du peintre est cet œil qui, d'abord, fait le vide dont le blanc de votre toile est le symbole. Il repousse, il écarte loin de lui les habitudes de la vue. Il en appelle à un ordre toujours nouveau du visible: toujours nouveau et toujours actuel, toujours attaché à témoigner de son temps. Dans votre tableau, le visible se presse: plus de dix personnages se pressent pour répondre à l'appel du regard imagier.

Je vois, parmi ces figures, des nus, des corps adolescents, des personnages qui semblent vêtus comme on l'était à la Renaissance. Je vois encore une nature-morte, la nature-morte

«Ariane je suis ton Labyrinthe», 1992
technique mixte sur papier, 15 × 19,5 cm

étant un des thèmes qui obsèdent la pensée des peintres. J'y vois ce qui est peut-être un sablier: ça introduit le temps, ça impose le mouvement du temps dans cet espace que sa mise au carreau rend immobile. Ariane est l'un des deux nus. Ou bien elle est les deux ensemble. Elle est ces deux personnages qui sont hors le champs du damier. Elle échappe aux rigueurs de la géométrie où le reste du visible est pris.

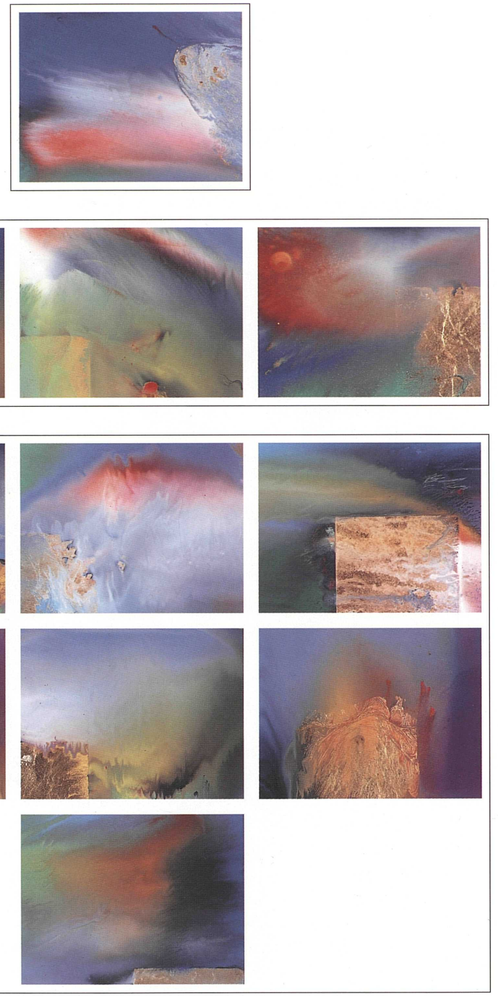
La danse de la grue fut la première «représentation» du Labyrinthe. Elle en fut la première image. Votre mise au carreau de l'espace en est une autre «présentation». Elle touche une pensée que je trouve aussi dans votre image qui parle du vol d'Icare: vos labyrinthes ont la dureté qui, aujourd'hui, est celle qui domine notre pensée technique. Cependant, Ariane danse. L'art, tout art est la danse d'Ariane à Naxos et tant pis si cette danse précède l'expérience de la douleur et de la mort, puisque douleur et mort font elles aussi partie des choses humaines.

En regard du Labyrinthe, Ariane dansant atteste la liberté que donne la pensée artistique. Je suis sensible à ce que cette image que vous avez peinte oppose des teintes légères à la dureté des angles droits. Cette vive opposition est une autre métaphore: le savoir que son architecte a eu de la géométrie pour qu'il ait fabriqué cette prison de pierre. Ce savoir n'est pas tout: il n'étouffe pas la sensibilité de notre corps à la matière du monde. Votre Ariane et la mienne ne sont pas la même. Elles sont deux. Elles peuvent danser ensemble.

Paris, 15 septembre 1995

La chute d'Icare, 1992
technique mixte sur papier, 2 × (15 × 20 cm)

Thésée et le Minotaure, 1992
technique mixte sur papier, 15 × 19,5 cm



En vue du Labyrinthe, 1992
technique mixte sur papier, 11 × (13 × 17cm)

Cher Marc Le Bot,

J'ai beaucoup de plaisir à réécrire les trois dernières phrases de votre dernière lettre:

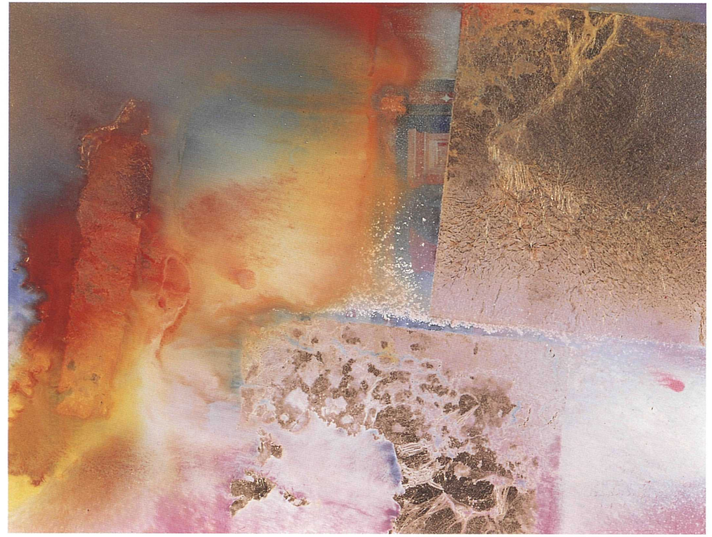
Votre Ariane et la mienne ne sont pas la même. Elles sont deux. Elles peuvent danser ensemble.

Faire *danser ensemble* peinture et écriture, faire se refléter l'image dans le texte et inversement, mettre en abyme l'esprit d'analogie propre à chacun: c'est certainement pour vous comme pour moi mettre en mouvement «la mémoire culturelle», mettre en mouvement ce que cette mémoire conserve d'immuablement vivant.

Faire *danser ensemble* le peint et l'écrit, c'est pour moi, comme pour le mythe, faire communiquer les contraires pour libérer ce qui, dans et par la langue, est hors langage.

Pour l'un comme pour l'autre, l'être «labyrinthé» dans lequel nos Ariane *peuvent danser ensemble* est à la fois en nous et en dehors de nous: s'il nous oblige à les regarder danser sans fin parce qu'il recule sans cesse, du moins nous laissent-ils libres, attachés que nous sommes l'un et l'autre au seul fil de cette inspiration qui inspire l'autre.

Comme vous, je n'ai pas une grande sympathie pour Thésée. Dans le contexte du mythe, il a cependant un rôle important à jouer en tant que faire-valoir des personnages que nous aimons. A son opportunisme égoïste répond l'abandon amoureux d'Ariane, à sa cruauté logique la beauté irrationnelle du Minotaure. Chaque trait de sa personnalité et de sa vie qui nous touche est aussitôt altéré par un trait qui nous révolte. Il aime son père Enée: il est à l'origine de sa mort. Avec Antiopé, la reine des Amazones, il devient le père d'Hippolyte, ce jeune homme qui fuit les femmes pour leur préférer les chevaux: à la suite de ses démêlés avec Phèdre, sa seule épouse légitime, il exile Hippolyte et devient, là encore, la cause de sa mort. Parricide et infanticide – involontaire nous l'enseigne quelque variante du mythe – ne nous le rendent pas moins antipathique. Avec Ariane il est odieux. Sachant que ce qui lui manque est en elle, il va s'en servir jusqu'aux conséquences les plus tragiques: pour lui, elle trahit sa patrie, sa famille, son sexe, son secret, elle-même. Thésée ne souffre pas des malheurs qu'il provoque autour de lui. Ses amours, comme le dit Plutarque, *n'ont ni des commencements honnêtes ni des fins heureuses*. Mais son destin politique, en revanche, est exemplaire: il est parvenu à réunir les multiples cités athéniennes en une seule grande cité, Athènes. Cimon, fils de Miltiade, vainqueur de Marathon, dépose ses cendres sur la place centrale de l'agora d'Athènes. N'oublions pas qu'avant d'être honoré, Thésée est mort en exil, précipité au fond d'une falaise par un inconnu qui l'avait poussé dans le dos, et que pendant une longue période il fut oublié



Otage du Labyrinthe, 1992
technique mixte sur papier, 15 × 19,5 cm

de tous. Malgré l'horreur qu'il nous inspire, il a cependant cette qualité que les modernes apprécient : une distance vis-à-vis de soi.

Quand on pense à Ariane, on ne peut s'empêcher de penser à sa mère Pasiphaé : telle mère, telle fille... Détrompez-vous, cher Marc Le Bot, j'ai déjà beaucoup pensé à Pasiphaé, et je lui ai consacré un *Miroir*, une peinture en 1993, qui fait partie d'une série de *Miroirs* empruntés à Suzanne : *Miroir pour Pasiphaé*, *Miroir pour Ariane*, *Miroir pour Dédale*, *Miroir pour Icare*.

Plus composite et plus « transgressive » que toutes les autres figures du mythe, Pasiphaé est la figure la plus énigmatique de toutes. Aussi, l'ai-je mise un peu à part, pour plus tard, parce que je devine que tout se joue déjà en elle et qu'elle me donnera le moyen de mieux comprendre ses filles et son fils le Minotaure, voire même Dédale qui l'aida par son art à tromper le taureau blanc, avec ce qu'elle a à me révéler sur elle-même. Je la vois comme un personnage fondateur du mythe. Son errance est sans repos. Toujours en mouvement, elle ne cesse de mettre sa vie en danger, ne se fixe pas sinon comme Dionysos en des « épiphanies » monstrueuses. Elle a au fond d'elle-même depuis toujours la double nature de son fils Astérion, le Minotaure.

Comme Thésée, comme Ariane, Pasiphaé trahit : elle renie tout jusqu'à elle-même. La trahison de Thésée reste politique, celle d'Ariane et de Pasiphaé est ontologique. Elles se renient pour être plus grandes, pour être plus vraies, pour « être ». En elles communique ce qui pour nous modernes semble devenu irréductible, la double nature métonymique du Minotaure.

Dans ma peinture, ces deux natures transitent tout le temps. J'ai le sentiment que de ces deux natures, la nature « animale » est celle par laquelle advient ce qu'il y a de plus précieux pour moi dans mon travail, ce qu'il y a de plus secret et de plus ouvert. Dans le monstre « irréconcilié » que je suis à l'état ordinaire, c'est elle qui me permet de me perdre et de me retrouver dans une paix relativement acceptable avec encore la passion de l'existence et de la vérité.

Il me semble, aujourd'hui, que la curiosité qui me pousse à me perdre en conjectures sur le sens de l'intrigue du mythe crétois, remonte au ravissement de sa première découverte à la fin de mon enfance. Cette curiosité, je la partage avec d'autres. De nombreux signes, au cours des deux dernières décennies, montrent qu'une attention de plus en plus croissante est accordée au mythe en général. Et le mythe crétois a gardé un ressort suffisant pour que certains de ses épisodes et de ses héros donnent à penser qu'il reste beaucoup à découvrir grâce à eux. Comme dans l'enfance, une sorte de confiance « naïve » m'anime encore, et c'est certainement de cette naïveté liée à la période enfantine que je tire, aujourd'hui, ce qui m'incite à penser que le mythe peut encore être à l'origine d'une « inspiration spéciale », d'une « union » innovatrice avec la peinture, la source d'une germination imprévisible capable de réunir à nouveau ce que la culture a dispersé.

L'art contemporain le plus largement mis en scène, consciemment divers, provisoire et sans illusion, tout ancré qu'il est dans la linéarité de sa nature rationnelle, ne peut se tenir, lui, *dans le vide d'un insavoir, dans le vide blanc comme Jean de la Croix est dans la nuit obscure*. Ceux qui aident à en faire l'art le plus représentatif de notre époque, ne peuvent pas imaginer non plus que le mythe – dont ils se sont coupés comme une conséquence de l'évolution irréversible des événements culturels dans l'histoire des arts – puisse redevenir l'instrument d'une nouvelle

Thésée et Ariane dans le Labyrinthe, 1992
technique mixte sur papier, 13 × 17 cm

transcendance voire d'une relecture de l'histoire des arts. Je sais, pour ma part, que le mythe comme source lentement sédimentée et toujours en sédimentation, ne produira pas une énième nouvelle négation réciproque, une énième rupture, appropriation ou innocente tautologie post-duchampienne, un énième braconnage moqueur ou ludique même si l'« Arche » est vide . Je crois, quant à moi, à ce retour au mythe comme à un retour d'une connaissance non épuisée impliquant la notion de sacré porteuse d'une réflexion hors du cadre de la rationalité dualiste et de ses effets artistiques parodiques, cyniques et itératifs.

J'aimerais revenir encore une fois sur le thème du Labyrinthe et préciser un point qui me tient particulièrement à cœur parce qu'il est en relation étroite avec ma manière de travailler la peinture.

Le mythe nous enseigne qu'il y a deux voies pour venir à bout du Labyrinthe, deux solutions tout à fait différentes qu'illustrent Thésée et Dédale.

Thésée sait que le Labyrinthe est le reflet d'un autre Labyrinthe plus effrayant encore que le premier qui le masque, le Minotaure: labyrinthe spéculaire du Labyrinthe au cœur du Labyrinthe. Thésée pressent qu'il n'est pas en mesure de se confronter seul à cette double menace: le Minotaure, simulacre vivant et animé du Labyrinthe, et le Labyrinthe qui n'est autre que l'intelligence de Dédale projetée dans la complexité de sa création. Aussi en politique, cherche-t-il un allié. Il y parvient, on le sait, en utilisant la ruse et le mensonge. Son héroïsme est celui de la raison d'Etat. Le voyage initiatique en Crète, qui lui permet d'accéder à la souveraineté en Attique, repose sur une série d'exploits sanglants et de trahisons. Thésée trahit celle qui l'a éclairé: Ariane, qui lui a donné son amour et le secret du Labyrinthe.

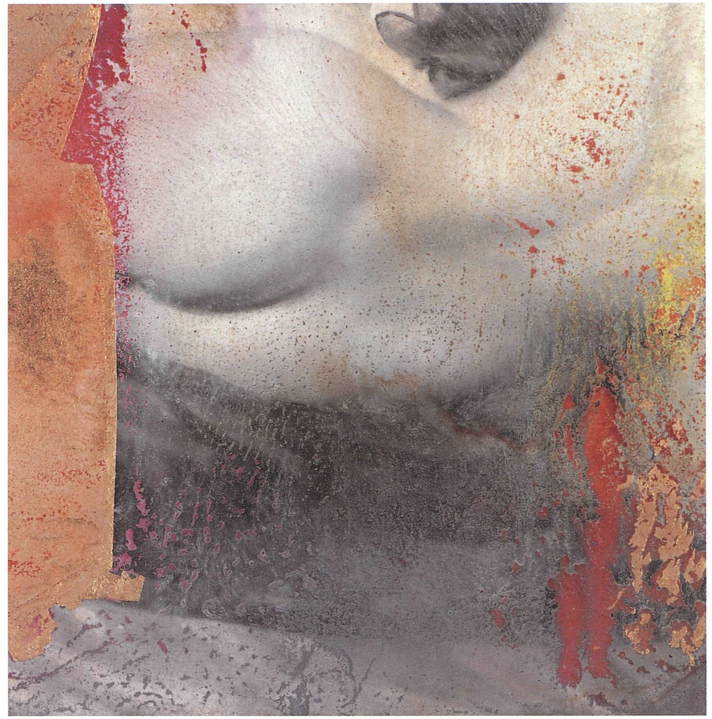
Dédale, enfermé avec son fils Icare dans sa propre création, est confronté aux mêmes difficultés que Thésée. Il connaît pourtant la solution: il l'avait confiée à Ariane. Mais ce labyrinthe-là, que l'on peut presque aisément traverser avec un fil, s'avère impossible à traverser sans lui. Ainsi, le palais en détours aux voies multiples et entrelacées qu'il a conçu fait maintenant obstacle à son intelligence. Au lieu de s'obstiner comme les autres à suivre le fil d'une même logique, à trouver le juste itinéraire, à faire un parcours sans erreur, à évoluer dans l'espace aliénant comme s'il ne l'était pas, Dédale, comme le moine bouddhiste, suspend brutalement l'épreuve pour s'ouvrir d'un seul coup à une solution toute autre, à une autre voie: la voie aérienne.

Ces deux attitudes évoquent toutes sortes de situations touchant au comportement commun des hommes autant qu'à l'expérience même de l'art.

Je suis ouvert à cette pensée: suivre l'idée d'un autre , suivre les jalons visuels qu'un autre a placé pour apprendre de son art quelque chose sur le mien qui ne soit pas pourtant prévisible. Partir de l'image d'un autre et revenir avec sa propre image est, dans mon expérience sensible de la peinture, aussi imprévisible que travailler à partir de soi.

L'attitude qui me paraît la mieux adaptée à la peinture est celle qui est liée à l'image de Dédale quittant le Labyrinthe comme le sage devant son mandala passant au cours de sa méditation d'un domaine à un autre. Dédale, victime de sa propre ruse, des illusions provoquées par ses propres artifices retrouve un nouveau point de repère, une nouvelle configuration.

L'éventualité d'une brutale suspension du destin de l'image en cours d'élaboration doit rester toujours présente à l'esprit du peintre. C'est le courage nécessaire qui doit être le sien, la condition à respecter pour qu'il y ait plaisir de découverte, réussite et sens. Vie et mort conjuguées dans l'image doivent être à chaque instant au travail de l'image. Si le peintre maîtrise le



Ariane abandonnée (d'après Velasquez), 1992
technique mixte sur papier, 9 × 9 cm

cadre dans lequel peuvent advenir cette découverte et ce sens, jamais il ne devrait pouvoir prévoir la nature, le déroulement et la dynamique de son travail.

Il faut se souvenir que le Labyrinthe n'est qu'un lieu obsédant de l'esprit qu'une pensée tantôt imagine dans le bruit, tantôt dans le silence et l'oubli de soi : un lieu analogique.

Cnossos 1 et *Cnossos* 2 prennent une distance par rapport à la première et à la sixième représentation du Labyrinthe. Cette distance est celle qu'il y a entre bruit et silence. Dans ces peintures, j'ai voulu faire apparaître l'architectonique essentielle du visible dédaléen : le dialogue du droit et du courbe, du carré et du cercle avec les qualités propres à la texture du *daidalon*, le chatoyant, le bigarré, le miroitant.

Françoise Frontisi-Ducroux dans son *Dédale* fait une enquête sur l'anthroponyme *Daidalos* et étudie l'intelligence astucieuse de l'artisan du *daidalon* capable de réussir la conjonction difficile de matériaux divers et opposés. C'est elle, à la suite de Henri Jeanmaire, Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, qui contribue à mieux définir la notion de *mètis* à partir de laquelle j'ai beaucoup travaillé. *Daidalon* et *mètis* appartiennent au même système conceptuel. Le contexte, les références et les points de repère sont les mêmes. Tout en imitant le réel, le *daidalon* manifeste l'écart qui l'en sépare et met en évidence l'illusion de la *mimésis*. La *mètis* est cette forme d'intelligence à la fois pratique et intellectuelle, propre à l'artisan comme à l'artiste, qui emploient dans leurs « arts » : union des contraires, vérité et artifices, innocence et ruse.

Je souhaiterais conclure cette lettre en disant encore quelques mots à propos de *Dionysos*, une peinture de 1992, qui use précisément de la *mètis* dans un sens détourné en juxtaposant plusieurs niveaux de visibilité, les différentes strates de l'évolution du travail, ses moments successifs, la peinture comme un palimpseste dans son acception génétique de préliminaires toujours conjugués en ruptures. L'image représente l'éveil d'Ariane. De Dionysos, la main seule est visible. La peinture l'a recouvert de ses nuances colorées, de ses entrelacs tortueux, de ses surfaces rigides pour ne retenir de lui que ce geste d'affection. Eveil d'Ariane, éveil de la peinture. Genèse du mythe de la rencontre, genèse du travail.

Je ne redoute pas de penser – et ceci n'est qu'un trait pittoresque – qu'ici, Ariane est enceinte de Kêramos, l'enfant qu'elle a eu de Dionysos. Pausanias, un écrivain-voyageur du IIe siècle de notre ère, raconte que le quartier des potiers d'Athènes, le Céramique :

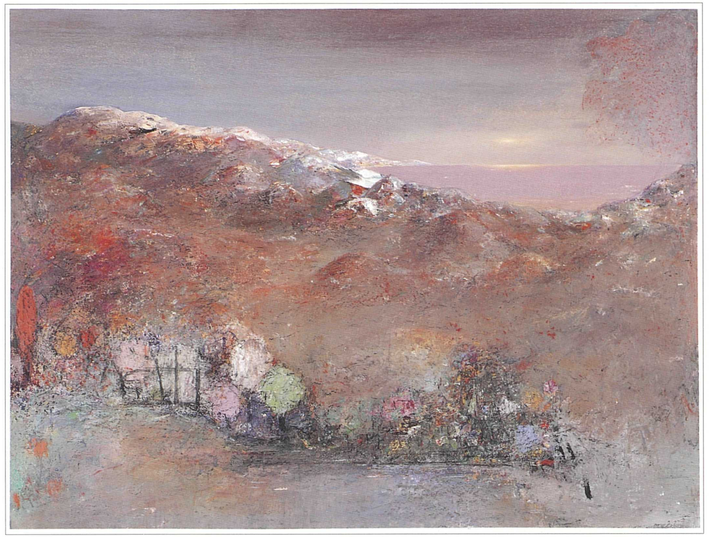
est ainsi nommé à cause de Kéramos, le fils de Dionysos et d'Ariane.

François Lissarrague dans *Un flot d'images, une esthétique du banquet grec* remarque à ce propos :

Aussi, peintres et potiers placés sous le patronage d'un fils de Dionysos, font-ils du dieu du vin un personnage majeur du répertoire figuré.

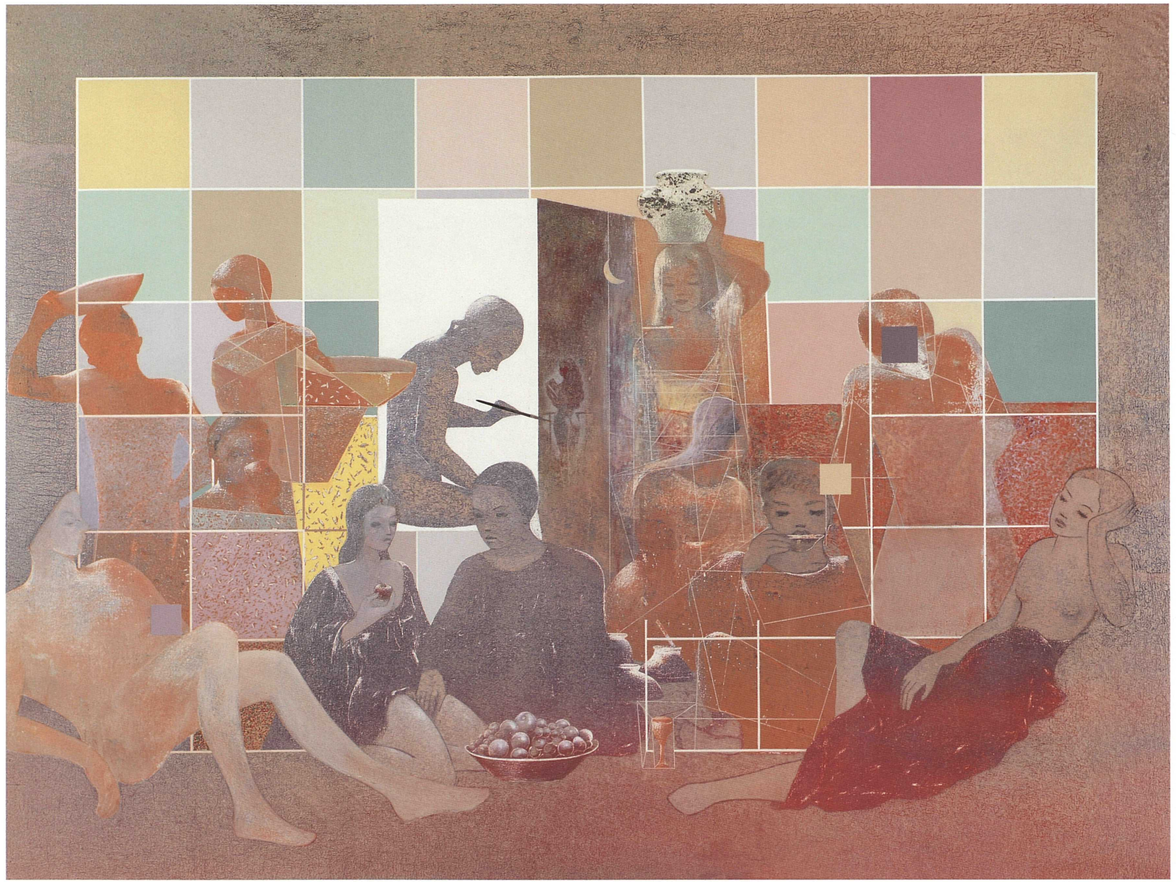
Avec toute mon amitié.

Genève, 3 octobre 1995

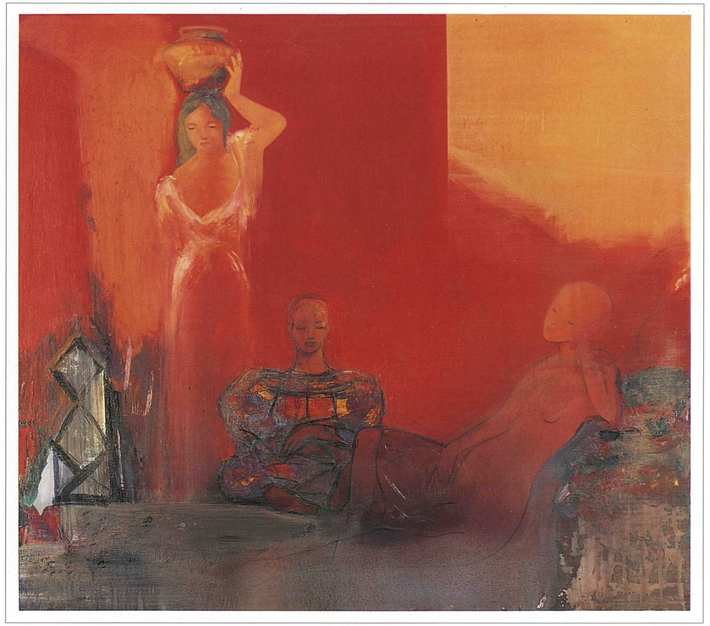


Ariane à Naxos, 1991
acrylique sur toile, 146,5 × 193,5 cm

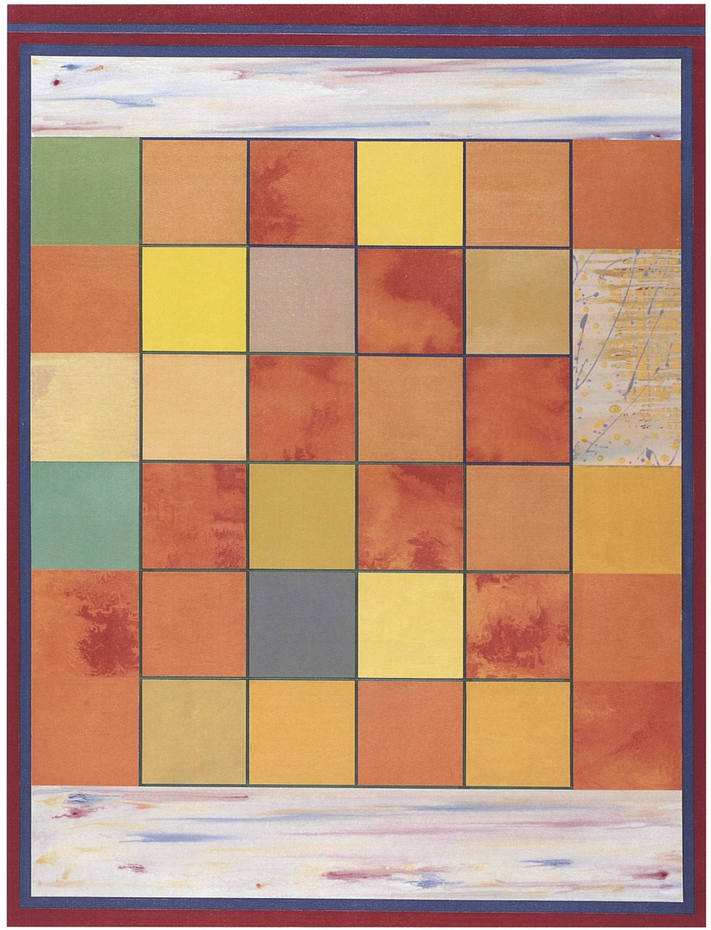
Quatuor pour Ariane (d'après Carpaccio), 1994
acrylique sur toile, 150 × 130 cm



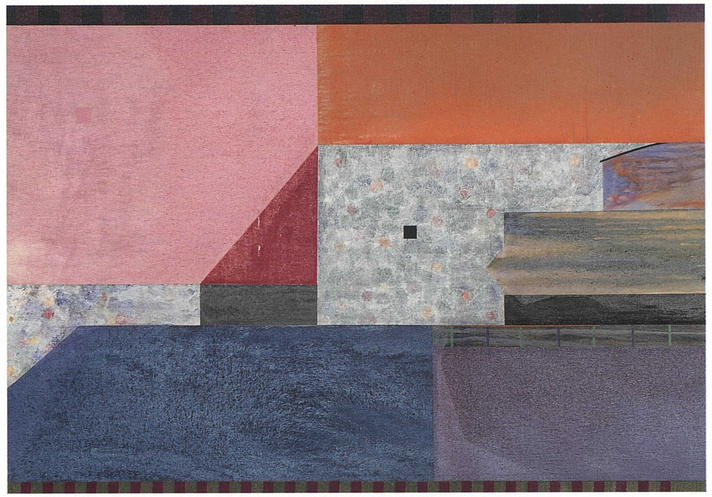
Petit théâtre d'Ariane pour Titien, 1994
ou
Peintre et modèles
acrylique sur toile, 146 × 193 cm



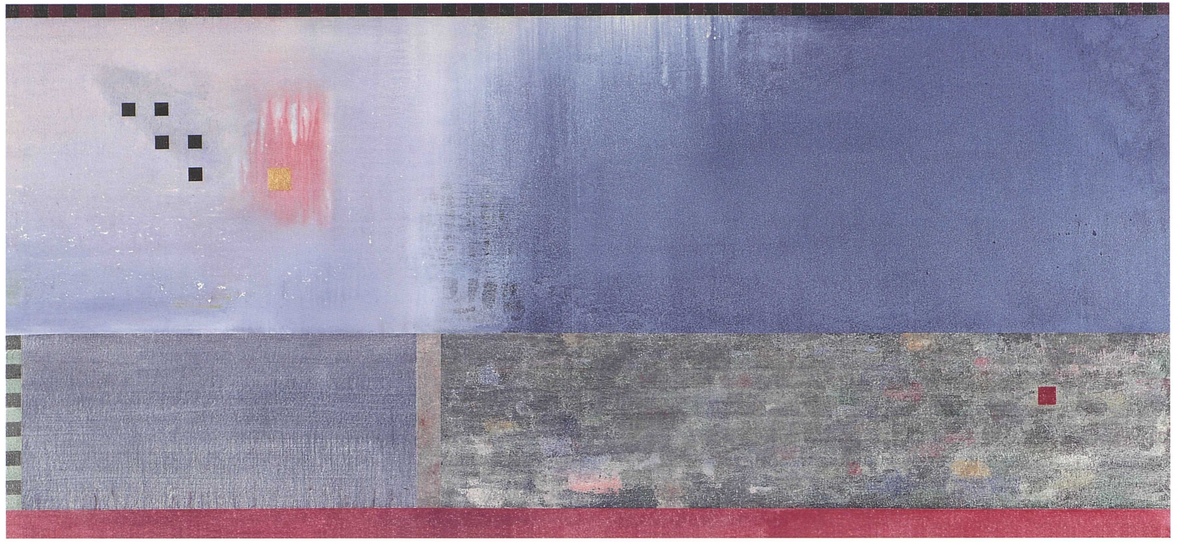
Le repos d'Ariane, 1993
acrylique sur bois, 101 × 113 cm



Mètis 5, 1994
acrylique sur toile, 193 × 146 cm



Mètis 3, 1994
acrylique sur toile, 114 × 164 cm



Mètis 2, 1994
acrylique sur toile, 120 × 260 cm

Dionysos

Cher Jean-Claude Prêtre,

Je reçois votre dernière lettre quelques jours après avoir visité l'exposition rétrospective de Paul Cézanne qui se tient, ici, au Grand Palais. Voici donc ce peintre qui s'acharne, sa vie entière, à « réaliser » sa sensation sur la toile qu'il peint. Et voici votre lettre qui me parle de mythologie, de ce que la pensée mythique peut avoir de commun avec la pensée artistique, qui parle aussi des forces nouvelles que l'art, aujourd'hui, peut tirer d'un ressourcement dans la matière mythique. La sensation, le mythe. Pour simplifier et pour employer un mot ancien mais que la psychanalyse semble vouloir confisquer à son seul usage, je dirai que tels sont bien les deux forces qui se conjuguent, qui s'opposent et qui se renforcent l'une l'autre dans la pensée artistique : le rapport sensuel que nous établissons avec le monde sensible et le « fantasme », la rêverie, le surgissement dans notre imagination des mêmes Figures symboliques qu'on trouve dans toutes les cultures et que je qualifierais volontiers d'« archétypes » si, là encore, un courant psychanalytique n'avait semé le trouble (je crois) dans la compréhension de ce terme.

Revenant à vos images pour les méditer à nouveau, le fait est que ma visite à Paul Cézanne a orienté un peu autrement la perception que j'ai de vos œuvres. Je me suis davantage attardé à des tableaux que vous avez peints très récemment, en 1994 et 1995. Je cite en exemple les *Jeux du solitaire* (1994), les *Fruits composés* (1995), les *Fruits analogues pour mon ami Pierre Ayot* (1995). Et ma méditation s'est d'abord attachée au titre de cette dernière œuvre. Pourquoi « analogues » ? Parce que vous voulez, je crois, rendre explicite qu'entre l'œuvre de notre ami et la vôtre, malgré des apparences totalement différentes les unes des autres, existe une analogie. Cette analogie est réelle : elle tient à ce que vos œuvres, comme celles de Pierre, aiment à confronter entre eux des éléments qui ne sont peut-être pas tout étrangers les uns aux autres, mais dont la cohabitation dans la même « image » propose un mouvement « métaphorique » de la pensée qui, au premier abord, est inattendu.

Mais, pour m'en tenir à votre seule peinture, voici sur quoi vos images ont attiré mon attention. Les trois peintures dont je viens de donner les titres sont semblablement organisées : une plage colorée de couleurs changeantes mais voisines (par exemple, le rouge et le violet), avec des effets de granulation différents (du lisse au rugueux) qui accentuent les modulations de la surface. Et, en opposition à ces étendues qu'on peut dire « informes » parce qu'aucune forme déjà connue n'y peut être repérée, une grappe de raisin, un citron, une poire et une pomme *(Fruits composés)* qui constituent une « nature-morte ».

Paul Cézanne voulait « réaliser » ses sensations sur nature : c'était des ocres, des bleus, des verts, comme il les percevait en se laissant fasciner par la montagne Sainte-Victoire. Dans vos

Je préfère les fruits... (d'après Le Caravage), 1994
acrylique sur toile, 146 × 193 cm

images, la sensation ne doit rien, directement, à la « nature ». Il s'agit moins de sensations, au sens où l'œil perçoit un sensible déjà donné par le dehors, que d'une sensualité proprement picturale. Vous rendez l'œil sensible aux fines variations de couleurs, de valeurs, de matières que le peintre est capable de produire sur sa toile en maniant son pinceau. Et, à ce sensible tout artificiel, vous opposez une « nature-morte », une forme identifiable, une image-de-quelque chose.

Il s'agit bien, je crois, de ce qui est au fond de toute démarche artistique, dans tous les arts. En peinture, toujours une tension se crée entre la « sensualité » du visible et le surgissement de figures identifiables, « réalistes » comme les natures-mortes, fantastiques comme celle des monstres qui semblent tant vous fasciner, puisque votre lettre est tout obsédée par la figure-monstre du Minotaure. Entre en jeu, alors, ce que je nommais, tout à l'heure, le couple, indissociable je crois, de la sensation et du fantasme.

Mais, à ce point, il me faut abandonner les rêveries où le culte cézannien de la sensation éprouvée devant la nature m'avait d'abord engagé. Au cours de votre travail de peinture, ce que vous faîtes surgir n'est pas la ressemblance d'un « être de nature », par exemple d'une montagne comme la Sainte-Victoire. Mais ce qui apparaît, du moins dans ceux de vos tableaux que je viens de citer, est un « être de culture » : une nature-morte comme on en a tant peint depuis trois cents ans. Ce surgissement, dans de telles œuvres, n'a rien de « fantastique ». Pas de monstre, pas de Minotaure, pas même une de ces étrangetés qu'on a beaucoup aimées au temps du surréalisme. Mais, dans les *Fruits composés,* une surface mouvante et « informe » ; à droite du tableau, une nature-morte composée de fruits ; à gauche, un damier dont les teintes sont proches des nuances de violet qui apparaissent dans le tableau.

Ce damier, je le connais bien. Je l'ai vu, en blanc et noir, dans *Cnossos*2 (1993). Il occupe tout le fond de *Cnossos*1 (1993). Il est redoublé dans la *Chute d'Icare* (1992). Il forme à nouveau la structure globale du *Petit théâtre d'Ariane pour Titien* (1994). Il est la figure centrale de la *Mètis*5 (1994). Je le connais pour l'avoir vu, aussi, bien ailleurs que dans votre peinture. Jamais, sans doute, il ne fut plus riche et plus glorieux, plus suggestif que dans l'œuvre de Paul Klee, votre compatriote. Et comment ne penserait-on pas, à le voir, à ces pavements de carreaux de marbre qui forment le sol des chambres dans tant d'œuvres de la première Renaissance ? Les peintres, alors, mettaient ce carrelage ou ce damier en perspective. Maintenant que nous sommes entrés dans l'ère de l'« art moderne » et de la pensée moderne, les peintres nous ont appris qu'il n'est pas tellement important de donner, dans leurs « représentations », l'illusion d'une profondeur perspective de l'espace. Les relations des choses entre elles dans l'espace sont certainement, pour une part, des relations géométriquement mesurables. Mais elles ne se réduisent pas à cela. Ni même cette prise de mesure n'est la chose principale. La tension dont je vous parlais entre sensation et Fantasme (mieux vaudrait dire « Figure ») est une réalité qui ne se mesure pas spatialement. Mais le peintre la fait éprouver par les moyens de la peinture. Ainsi êtes-vous de ceux qui aimez faire surgir des morceaux de notre mémoire picturale dans un champ de sensations que, par commodité, je nomme « informelles ».

La nature-morte et le damier sont ce qu'il convient de nommer, je crois, des « objets figuratifs ». Vos pommes ne renvoient pas tant à celles que je mange. Elles renvoient à celles des natures-mortes hollandaises ou à celles des compotiers de Paul Cézanne. Vos damiers ne sont pas ceux sur lesquels je me mets à l'épreuve des « échecs », mais ils me renvoient à Paul Klee, en effet, et au-delà jusqu'à l'Angelico ou Paolo Uccello.

Dionysie, 1994
acrylique sur toile, 146 × 193 cm

Je vous approuve entièrement de dire que l'art fait appel, non seulement aux souvenirs que nous avons des sensations éprouvées devant la « nature », mais qu'il fait appel aussi à notre mémoire culturelle. Je me promène sur la plage de sable rouge que montre votre *Dionysie* (1994) et soudain je bute sur cette sorte de pierre polie ou de coquillage : les feuilles et les fruits de cette nature-morte qui se trouve placée au centre de votre tableau.

Or, si je me promène sur une plage au bord de la mer, dans la réalité de ma vie quotidienne et si mon regard est arrêté par une pierre polie ou une coque vide que la marée aura abandonnées, je ne verrai pas seulement *ce* coquillage ou *cette* pierre. Nos esprits sont infatigables et d'une richesse inépuisable. Tout ce que nous percevons dans la réalité commune entraîne notre esprit dans des rêves, des fantasmes, dans des souvenirs dont beaucoup sont des souvenirs culturels. Sur cette plage que j'imagine maintenant en regardant ma feuille de papier blanc, me revient à nouveau le second des vers, la seconde pensée que Phèdre adresse à Ariane dans le poème de Jean Racine :

Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée !

Et mon image solaire, l'amour que j'ai du sable et de la mer me montrent aussi leur face inverse : la pensée de la mort d'une femme abandonnée sur un îlot désert.

Les artistes, les peintres dont vous êtes, ont des raisons de le rappeler et vous le faîtes vous-même avec insistance : notre mémoire culturelle est une des matières premières de notre quotidien. Pour vous, cette mémoire semble dominée par les vénitiens : Titien, Tintoret, Véronèse. Mais cette démarche de votre part n'est pas faite pour imposer aux autres les rêveries et les souvenirs qui sont les vôtres. Elle est faite, je crois, pour éveiller en chacun de nous la mémoire culturelle qui lui est propre, celle dont il est personnellement nourri.

Votre mémoire est pleine de mythes que vous empruntez, surtout, à la tradition grecque et à la tradition biblique. Même si nous restons dans notre ère de culture occidentale, le musicien que vous peignez, en 1994, « d'après Carpaccio », a des chances d'émouvoir chez d'autres, et d'abord chez moi-même, la pensée de la musique de Marc Antoine Charpentier et celle de Marin Marais. L'art a aussi ce merveilleux pouvoir : éveiller chacun à ce qui hante sa mémoire personnelle et qui peut être si intime qu'on ne saurait l'expliciter.

C'est en cela que vos réflexions sur le mythe, sur cette sorte de parenté qui existe entre pensée mythique et pensée artistique, touchent à un point très sensible. En vérité, la pensée rationnelle, la pensée artistique, la pensée mythique sont toujours et partout à l'œuvre et elles le sont ensemble. Il est vrai que la rationalité technicienne, tant ses transformations sont rapides, nous semble aujourd'hui tenir le devant de la scène et tout régenter. C'est vrai, les techniques ont ceci d'essentiel qu'elles assurent la survie physique des groupes humains. Je parierais que les hommes du paléolithique qui nous ont laissé Pech-Merle et Lascaux, en pensaient autant. Et je me persuade aujourd'hui que, dans notre ère dite technicienne, l'emprise de l'art et du mythe demeure un facteur essentiel de notre vie mentale.

Ce que vos œuvres donnent à penser, ce que votre lettre rend explicite, c'est qu'il existe une sorte de complicité entre art et mythe. Et raviver cette complicité vous paraît un moyen que nous avons de nous persuader nous-mêmes qu'art et mythe ne sont pas moins nécessaires à notre vie mentale que le calcul des raisons et celui des utilités.

Sept cerises sans titre, 1995
acrylique sur toile, 146 × 193 cm

Vous voici donc l'esprit tout occupé de mythologie grecque, en particulier de la « geste » de Thésée et de tout ce qui s'y rattache. Vous en donnez la raison : le personnage de Thésée se trouve au cœur sensible de l'histoire de la Grèce. Il est le fédérateur des groupes qui vont constituer l'univers athénien. Vous en donnez aussi ce que je nommerais la « déraison » : votre fascination pour Pasiphaé, pour les amours contre nature de la reine de Crète, pour le franchissement des interdits ou des limites, enfin pour les monstruosités qui s'en suivent dont le monstre-Minotaure est le symbole ici. Je reconnais pour mien ce cheminement de la pensée et cette fascination. L'art pense, ensemble, raison et folie. Ils se nourrissent l'un de l'autre. La pensée artistique nous le rappelle, elle nous relance dans ce mouvement qui travaille à penser l'unité des contraires, comme le voulait déjà Héraclite.

Mais le mythe et l'art ne constituent pas une sorte de grand Fleuve, d'abord un, qui deviendrait deux en se divisant. Ils sont nés ensemble. Ils coexistent, ils sont proches l'un de l'autre, ils s'épaulent l'un l'autre et, cependant, ils sont distincts. Ainsi votre *Petit théâtre d'Ariane pour Titien* (1994) ne démarque pas la démarche de la pensée mythique. Le mythe d'Ariane raconte une histoire qui a un commencement et une fin. A partir de votre tableau, je peux me raconter une histoire ou plusieurs histoires qui seront, d'ailleurs, très différentes de celle du mythe comme le résument les écrivains hellénistiques. A cette histoire ou à ces histoires, je puis donner aussi un début et une fin. Et, comme pour l'histoire mythique, l'intéressant dans cette affaire ne sera pas dans les enchaînements qui mèneront le récit jusqu'à une conclusion intelligible. L'art et le mythe ont certainement ceci en commun : ils ne s'intéressent pas tant à ce qui fait le fil d'un récit, à ce qui établit le récit comme une suite de causes et d'effets. L'art et le mythe s'intéressent bien davantage à ce qui, dans le cours du temps et dans le cours des pensées, fait événement, fait rupture : ils voient, dans ce cours sans cesse rompu du temps, le propre de ce que les hommes nomment le « destin ».

C'est bien ce qui me retient dans ce *Petit théâtre* que vous avez peint. On passe, dans cette image, d'un damier à des fruits en traversant l'informe d'une sorte de sable ou de terre rugueuse qui serait violacée ou rouge. Notre art récent a ainsi creusé la différence entre art et mythe comme le montrent vos propres tableaux. Du damier à la pomme, le saut, la « métaphore », le transport de sens semblent tout arbitraires. De l'un à l'autre objet, le lien est une étendue incertaine. L'art met ainsi en avant l'imprévisible de ce qui advient. Le mythe agit de façon contraire. Certes, il ne parle que pour faire surgir en nous, imaginairement, des choses aussi imprévisibles qu'un Minotaure et qu'un labyrinthe. Certes, il y place des destins aussi différents que ceux d'Ariane et d'Icare. Mais le mythe travaille toujours à établir, vaille que vaille, entre les choses et les événements, des liens qui permettent de raconter ces surgissements comme pris dans le déroulement temporel d'une histoire.

L'art classique en a fait autant. Aujourd'hui, non. Vos œuvres sont de celles qui attestent ce renversement. On passe, dans ce *Petit théâtre,* d'un homme qui boit à un homme qui peint, à un autre homme encore qui caresse la cuisse d'une fille. Qu'est-ce qui fait le lien ? Deux aspects de l'art pictural avec ses capacités propres : la proximité des teintes sur toute l'étendue de l'œuvre et, d'autre part, la mise au carreau de la partie centrale de l'image. Dans vos *Fruits composés,* le lien est à nouveau coloré : modulations du violet et du mauve ; et le lien est spatial : l'étendue « informelle » s'opposant vivement au surgissement des figures disparates.

Le mythe ne fait pas cela. Le mythe a un bien moindre intérêt pour les qualités sensibles

Fruits analogues pour mon ami Pierre Ayot, mai 1995
acrylique sur toile, 130 × 150 cm

des choses. Le mythe met en avant les événements. Aucun art, au contraire, ne peut se passer de la matière sensuelle qui est le véhicule de sa pensée. Je ne parle pas seulement de la matière picturale, mais aussi bien de la matière sonore et de ce que j'aime à nommer « la chair » des mots. Le propre de l'art est qu'il veut, oserai-je dire, faire que le « langage » qui est le sien (les couleurs, les mots, les sons musicaux) parle de lui-même et laisse dans sa marge celui qu'ordinairement on nomme (très mal) le « créateur » de l'œuvre. Au contraire, dans le récit du mythe, parce qu'il est « récit », quelqu'un parle. Le mythe est lié à l'oralité plus qu'à l'écriture.

Cette démarche « sensible » de l'art est une affaire de toujours. Mais cette pensée, du moins à ma connaissance, n'est venue à son plein jour qu'avec nos temps « modernes ». Je n'en connais pas d'expression plus ancienne que celle de Novalis, dans le *Monologue* qu'il publie en 1798: *Tous ignorent le propre du langage: qu'il n'est occupé que de lui-même.* Tel est l'art. Cette pensée de Novalis ne permet plus qu'on l'ignore: l'art joue toute sa mise sur les virtualités expressives du « langage » qui est le sien.

Vous en êtes certainement convaincu. Mais moi-même, pour m'en convaincre encore davantage, je reviendrai une dernière fois à Paul Cézanne. J'y reviens indirectement: en passant par Rainer Maria Rilke. Lors de la première exposition rétrospective de l'œuvre de Paul Cézanne, en 1907, Rilke écrit plusieurs lettres, à ce sujet, à sa femme. Il parle de cette peinture, il en fait l'éloge avec une intelligence qui, je crois, n'a jamais été dépassée. Il dit que l'artiste est celui qui regarde les choses avec les yeux d'un pauvre: sans désir de les posséder. Il dit que l'artiste peut donc tout voir et tout dire, même ce qu'il nomme « le terrible ». Il en donne la raison: si on peut dire que l'art nous fait aimer toutes les choses dont il parle, même si elles suscitent l'angoisse, c'est que son amour a pour objet réel les sons de sa musique, les mots de son poème, les couleurs de ses tableaux.

Ainsi ai-je compris votre fascination pour le Minotaure. Je crois que l'art n'a jamais affaire qu'à des monstres: à ce qu'on montre, que cela en effet soit terrible ou soit merveilleux. L'art ne réduit pas les expériences humaines à ce que les conduites des hommes ont de rationnel ou d'explicable. Au contraire. Il pense qu'aucun réel n'est un, ne forme un tout intelligible de part en part. Les choses et nous-mêmes sommes réellement plusieurs et cette pluralité est hétéroclite comme vos tableaux le donnent à penser eux aussi. Car cette pluralité est la vie même: non la vie qui, certes, a besoin de calculs utiles pour assurer sa continuité; mais la vie qui a besoin que des mouvements passionnels ne cessent de la porter plus avant. Or quelle passion n'est duelle? laquelle n'est haine et amour à la fois?

J'aime que vous disiez que peindre est aussi l'affaire de votre corps animal. Le corps a une vie propre dont le cours échappe à notre vouloir, jusqu'à nous conduire à la mort. Mais c'est ce corps-là qui pense, non les machineries de nos calculs. La pensée artistique nous reconduit toujours à ce point: elle nous reconduit à nos sensations corporelles, à notre expérience sensible, celles dont Paul Cézanne disait qu'elles sont le point de contact de notre esprit avec le monde.

Et toute mon amitié.

Marie Le Blon

Paris, le 12 octobre 1995

Conversation, 1995
acrylique sur toile, 114 × 164 cm

Cher Marc Le Bot,

Dans votre dernière lettre, vous me parlez de votre visite au Grand Palais où se tient actuellement la rétrospective de Paul Cézanne. Vous évoquez l'acharnement de ce peintre *à «réaliser» ses sensations sur nature* à partir de la nature morte ou de la montagne Sainte-Victoire, et, mettant en relation ses natures mortes avec les miennes, vous faites apparaître ce qui les oppose: des «êtres de nature» pour lui et des «êtres de culture» pour moi. Un peu plus loin, vous précisez votre pensée: votre lettre est ainsi émaillée de nuances qui renvoient à cette opposition et qui éclairent de plus près cette notion «de culture» que je tiens, évidemment, pour essentielle. Je les cite dans un ordre inversé:

Si on peut dire que l'art fait aimer toutes les choses dont il parle{...}, c'est que son amour a pour objet réel les sons de sa musique, les mots de son poème, les couleurs de ses tableaux.

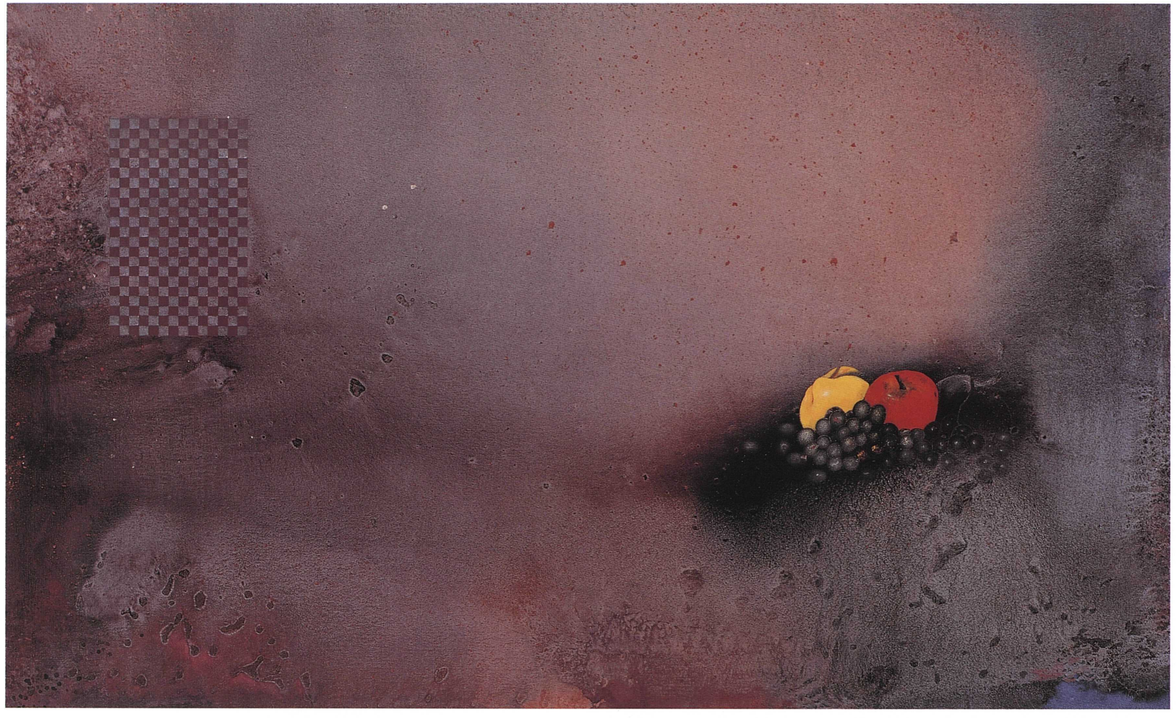
L'art joue toute sa mise sur les virtualités expressives du «langage» qui est le sien.

Le propre de l'art est qu'il veut, oserai-je dire, faire que le «langage» qui est le sien (les couleurs, les mots, les sons musicaux) parle de lui-même et laisse dans sa marge celui qu'ordinairement on nomme (très mal) le «créateur» de l'œuvre.

Il ne s'agit pas, en effet, au départ pour moi, d'être attentif à la sensation donnée par les objets de notre univers réel, mais il s'agit d'être attentif à la sensation qui est aux prises avec ce qui advient de toujours imprévisible et de toujours aléatoire au cours du travail de la peinture. Ici, un «détail» insignifiant d'ordre «accidentel» peut devenir un point de départ ou un relais plus important pour le travail que le concept à partir duquel ce «détail» prend sens dans l'ensemble qu'il constitue avec d'autres «détails». Dans votre *Paul Klee,* vous dites:

Dans l'art, très singulièrement, toute œuvre est un événement et l'accidentel «passe au rang d'essence».

Je vous l'ai déjà dit: est important ce que peinture et mythe ont en commun, plus important encore est d'être *présent à la force présente de sa langue*. Je suis davantage occupé à restituer l'«esprit» et le «détail» significatif du mythe qu'à représenter des «scènes» connues



Fruits composés, 1995
acrylique sur toile,110 × 180 cm

de tous; plus à l'écoute de la peinture qu'aux péripéties d'une histoire. Par exemple, du mythe, j'aimerais représenter le soupir d'Ariane séduite, son sommeil ourlé; Icare ciel sur ciel et eau sur eau; de Dédale la *mètis* et ces événements mythiques que sont aussi le paysage et la « nature morte ». J'aimerais représenter le mugissement et la fourrure du Minotaure, la poussière du Labyrinthe, ce qu'aujourd'hui notre société informatisée nomme le « Pentium », et là-haut, cette petite lueur qui l'éclaire. Du mythe, j'aimerais représenter le temps présent de son éternité: j'aimerais le faire avec la plus grande netteté de la manière la plus imprécise. J'aimerais faire tout cela avec une grande émotion, loin, très loin de mes émotions temporaires. J'aimerais montrer comment Dionysos prend forme, comment il apparaît, comment il est semblable à Pasiphaé: vagabond, perpétuellement sur la route, étranger chez lui, de nulle part et partout où on ne l'attend pas, sans programme mais toujours chez lui où il est, bien qu'affectant de ne pas l'être. Masqué.

En vous lisant cher Marc Le Bot, j'ai de plus en plus l'impression que vous êtes un peintre, vous aussi, un peintre qui aurait décidé d'écrire plutôt que de peindre! De la peinture, vous semblez tout savoir. Et quand je vous lis, je suis assuré que je ne vous entendrai jamais dire de la peinture ce que Phèdre dans Racine, aspirant au néant, dit à son grand-père Hélios:

Soleil, je te viens voir pour la dernière fois.

Phèdre, comme Icare et comme Hippolyte, la *Phèdre* de Racine m'attire à elle de manière hypnotique par ce fil de l'amour qui l'amène à la mort, par son courage et cette extrême délicatesse qui lui fait dire à Hippolyte, précisément:

C'est moi, Prince, c'est moi dont l'utile secours
Vous eût du Labyrinthe enseigné les détours.
Que de soins m'eût coûtés cette tête charmante!
Un fil n'eût point assez rassuré votre amante.
Compagne du péril qu'il vous fallait chercher,
Moi-même devant vous j'aurais voulu marcher;
Et Phèdre au Labyrinthe avec vous descendue
Se serait avec vous retrouvée, ou perdue.

Chez Racine, Phèdre est donc plus courageuse (plus amoureuse) qu'Ariane. A son héros, elle ne propose pas de fil ou de repère lumineux: elle veut le précéder dans le Labyrinthe. Phèdre est donc, de ce point de vue, plus proche de l'esprit de l'écrivain, du musicien, du peintre engagés dans l'aventure de leur art. Pour le peintre, la peinture est une entreprise qui doit comporter un risque, la peinture n'est pas seulement l'idée dans l'œuvre ou l'idée de l'œuvre: elle est le résidu d'une suite d'opérations vécues par lui comme principales. La fonction représentative de l'œuvre ou l'absence de représentation dans l'œuvre n'en donnent pas tout le sens. Le sens est lié en premier à ces mécanismes particuliers à chaque art qui furent en jeu au cours de son élaboration et qui maintenant forment un livre, une création musicale ou une peinture. Avec ou sans sujet, la peinture a toujours le même sens pour moi. En effet, je souhaite, lorsque l'on regarde mes peintures, que l'on comprenne qu'il n'y a plus pour moi de différence polémique entre l'identité figurative et l'identité informelle de la représentation.

Petite Dionysie, 1994
acrylique sur toile, 21,5 × 30 cm

Chacune informe à sa façon sur l'autre, traitées séparément ou mises en relation, elles se mêlent toujours dans mon esprit *comme les couleurs se mêlent aux couleurs*.

Le mythe précisément permet cette contradiction, l'encourage. Le mythe parce qu'il fait se rencontrer des figures fixes et contraires, toujours perméables les unes aux autres, engage la peinture a être plus ardente ou plus muette: il lui donne l'occasion d'être de la peinture avant tout. Il la rend plus attentive à ce qui lui arrive dans ses premières impulsions, à son aspect évolutif, à ce qui, en elle, est proprement visuel et tactile, aux dualités irréductibles qui la constituent (la ligne et la couleur, le chaud et le froid, le clair et l'obscur), à sa plénitude, sa transparence, sa légèreté, sa densité, son instabilité, et à la multiplicité de ses nuances conjuguées, au pouvoir d'une seule couleur: à toutes ces histoires de plaisir et d'inquiétude que le peintre, par analogie, à travers elle, se raconte à lui-même. C'est avec une pensée semblable par son sens à celle-ci que vous concluez votre *Paul Klee*:

Que celui qui écrit, qui peint ou qui musique soit identique à l'objet de son travail. Qu'il y perde son nom. Que son corps-pensée soit détaché de son sol natal et détaché du temps de son histoire. Qu'il soit seulement présent à la force présente de sa langue. Le reste, si ça lui est donné, lui sera donné par surcroît, une Diane ou un Parnasse. Dans l'art, à ce que je crois, nous préservons l'enfance de la pensée. Nous ne voulons être séparés ni de notre corps-enfant, en notre mémoire immuable, ni de notre langue ni de ce qu'ils donnent d'intemporelle présence à tout ce qui nous est présent.

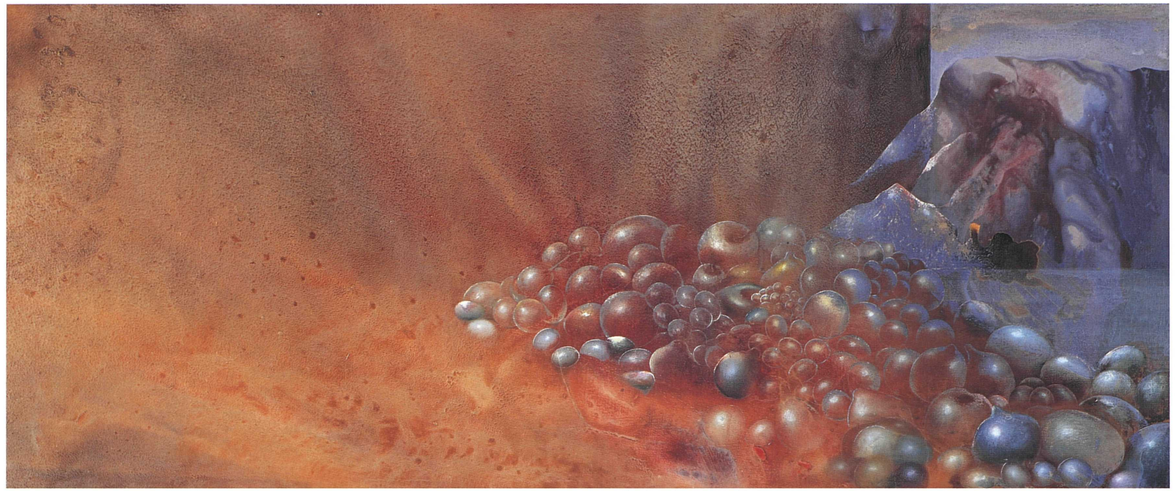
J'aimerais donc peindre toutes ces choses et l'énigme qu'elles recèlent comme Dionysos sait mélanger le vin pur et l'eau selon une juste proportion. J'aimerais que mes images vous *charment* et *dissipent {ma} tristesse* comme le vin de Dionysos *soulage la souffrance* des hommes et leur procure une joyeuse exubérance. Dans *Les Bacchantes,* Euripide rappelle ces qualités «pétillantes» du vin et François Lissarrague dans son *Flot d'images* fait remarquer que:

La morale grecque, qui est un idéal d'équilibre et non de frustration et d'ascèse, est conçue sur le modèle du juste mélange de vin et d'eau, associé à l'image du cratère.

Mais Dionysos comme Pasiphaé, le Minotaure, Dédale et comme la Peinture, n'a pas qu'un seul visage: comme eux, il est double, et comme eux, il sait se dédoubler pour affirmer une identité à laquelle on ne s'attend pas. Il est aussi l'ami qui fait trébucher, le maître de l'ivresse qui invite à boire le vin pur à l'excès, le séducteur qui convainc à l'évasion risquée hors de la normalité. Il est l'image de l'ivresse et de la chasteté, de la communauté et de la solitude. Il est convivial et séparé des autres, amical ou terrifiant. Ses apparitions et ses disparitions sont toujours inattendues. Il est donc aussi bien du côté de l'harmonie que de la démesure: il est un dieu nomade.

Les sculpteurs de Naxos ont bien vu cette identité contradictoire du dieu et ils en ont fait deux représentations opposées en portant leur choix sur des matériaux antithétiques: la première de leurs figures est taillée dans le bois dur de la vigne, l'autre, dans le bois tendre du figuier.

Je n'ai pas encore affronté Dionysos de face. Je me suis contenté, pour l'instant, d'évoquer un dieu précieux retiré dans son ombre lie-de-vin dorée. Un dieu qui ne se laisse pas aisément découvrir: le dieu des métamorphoses furtives et des voyages par les îles de l'Hellade vers l'Orient. Un dieu entre l'air et l'or que sa curiosité entraîne vers les côtes de l'Inde. Un dieu – Marcel Detienne



Jeux du solitaire, 1994
acrylique sur toile, 66 × 156 cm

en fait le portrait dans son *Dionysos à ciel ouvert* – plus à l'aise à la belle étoile que dans un temple.

La série de peintures que je nomme *Dionysos,* objet de l'exposition en préparation, ne prend pas encore en considération le dieu du jaillissement spontané, de l'immédiateté soudaine, de la possession violente, elle se préoccupe d'un dieu plus élémentaire: d'un dieu plutôt métaphysique que physique.

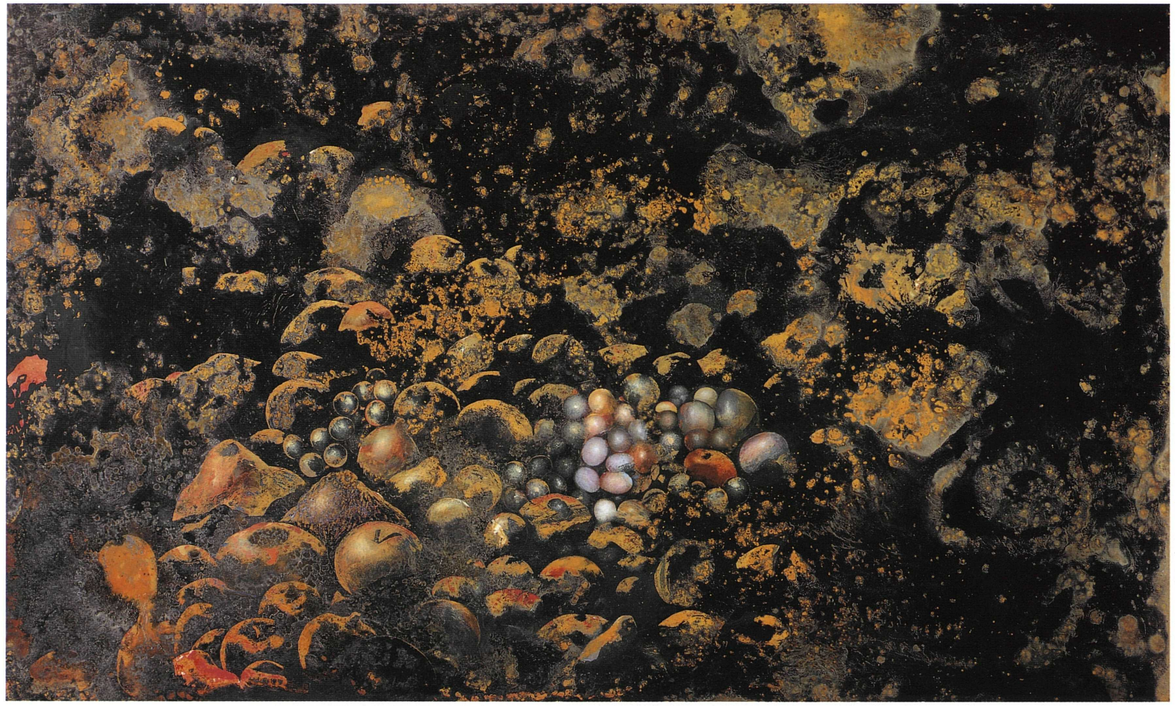
La démesure sera pour plus tard. Je peindrai le dieu adamantin du démantèlement du corps de la langue lorsque j'en aurai fini avec le dieu du ravissement et du chatoiement. J'ai peint silence sur silence, métamorphose après métamorphose, bientôt je peindrai danse sur danse, ivresse sur ivresse, peut-être irai-je jusqu'à représenter les liqueurs jaillissantes des fruits les plus «défendus»... Mais peut-être pas ! Dionysos (la peinture) décidera pour moi.

Ici, dans cette première série consacrée à la dimension «humaine» du dieu, j'ai désiré placer les peintures de cette suite sous l'égide d'une grande figure en quelque sorte tutélaire de peintre, le Caravage, en faisant du premier tableau de la série un hommage à sa *Corbeille de fruits*. Le Caravage, on le sait, s'est beaucoup intéressé au Dionysos latin, Bacchus, dont il a fait des portraits pleins de malice. *Je préfère les fruits...* évoque ce sanctuaire intime qu'est une simple corbeille de fruits en osier avec en contrepoint un espace aménagé selon un ordre qui m'est propre: cet espace de damier auquel vous faites souvent allusion dans votre dernière lettre. Le titre n'est pas vraiment polémique: il marque simplement ma préférence pour les fruits et pour les fruits de la peinture. Si vous le souhaitez, cher Marc Le Bot, je vous dirai dans une lettre prochaine ma manière d'interpréter l'histoire moderne de la «planéité», peut-être vous dirai-je alors comment j'analyse cette sorte d'hallucination collective qui a eu pour effet une suite de renoncements, d'abandons successifs des qualités de la peinture au profit d'une littéralité souvent conformiste du plan pictural.

Dionysie est une autre variation d'après le même tableau. Le titre vient des fêtes dionysiaques les plus anciennes: les *Dionysies rustiques* qui avaient lieu dans toute la campagne grecque. Lorsqu'elles furent adoptées dans les villes, on les appela les *Petites Dionysies* par rapport aux *Grandes Dionysies* instituées à Athènes. Ces fêtes honoraient le dieu de la nature «naturante». On y goûtait le vin fermenté dans une atmosphère joyeuse.

Petite Dionysie, Conversation, Fruits composés ne laissent pas entrevoir le pouvoir de métamorphose sans limites de la nature. Ici, au contraire, la peinture se recueille sur ses «fruits», sur des fruits qui ne sont plus que des repères placés là pour rendre la lumière, les puissances de l'échange de la couleur, les accidents du travail plus manifestes.

Constellation, «Espèces d'espaces» et *Jeux du solitaire* évoquent la puissance germinale, le pouvoir de métamorphose de la nature. Dans ces lieux de ma peinture, je me demande où je suis? Suis-je dans une nuit constellée d'or devant des vergers luxuriants qui échangent les humeurs vitales de leur nature singulière? Devant des raisins, des pommes, des poires, des coings, des citrouilles qui se métamorphosent en matières minérales: cailloux, galets, opales, aigues-marines, améthystes, rubis, topazes, émeraudes, lapis-lazuli? Suis-je bien devant un jardin de pierres précieuses qui à son tour se métamorphose en constellations arborescentes? Ces *«Espèces d'espaces»* est-ce un trouble de ma vision? Cette fusion scintillante des fruits et du paysage, est-ce l'effet d'une synesthésie que m'adresserait le dieu comme un signe de reconnaissance? Ces montagnes crépusculaires qui regardent vers le ciel, sont-elles des visages qui ont leurs pieds dans ce fantôme aquatique où tout converge, d'où tout se jette hors de soi? Et ce fantôme, est-ce la barbotière originelle de laquelle toutes ces apparitions tirent leur principe commun?



Constellation, 1994
acrylique sur aluminium, 93 × 153 cm

Les *Jeux du solitaire* me touche particulièrement parce que j'y ai mis des choses de la peinture et sur la peinture auxquelles je tiens beaucoup, et parce que la peinture m'a donné ici des choses d'elle-même que j'aurais été incapable de faire par ma seule volonté. C'est une image sur le souvenir qui raconte l'histoire de la peinture et l'histoire du monde réunies, une image qui représente le passage de l'une à l'autre et à l'intérieur de chacune la métamorphose de chacune en elle-même. Pour la peinture, le passage du plan de la deuxième à la troisième dimension :comme si la conscience de la peinture se voyait en ses extrêmes; pour le monde, la métamorphose de ses règnes: de ses fruits à la grotte originelle, à cette montagne de chair indistincte qui remonte des profondeurs marines sur la droite de mon image. J'y vois la représentation du passage où le corps manque vers l'âme où le corps retrouve sa forme. Le passage de la mort à la vie: la nouveauté n'existe pas!

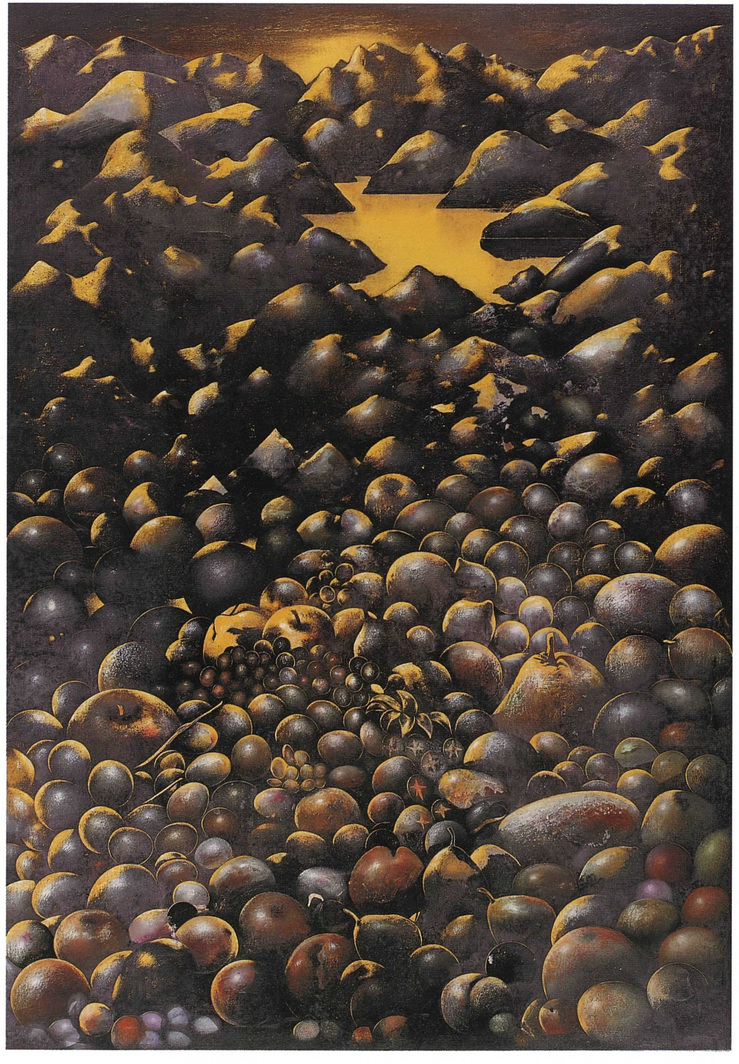
Moucharabieh et *Petit moucharabieh* sont des offrandes. Quelque chose de religieux s'y exalte dans le recueillement. Le motif du décor est une allusion aux voyages de Dionysos au Moyen-Orient et en Orient.

J'aimerais relever ici une particularité technique qui vaut pour toutes les œuvres de cette série mais que ces deux peintures rendent plus évidente. Ma peinture ne procède pas seulement par des ajouts successifs de matière mais bien plutôt par des soustractions de matière: une opération formelle qui a partie liée avec les techniques de peinture de l'enfance: le grattage. Il y a souvent un vertige esthétique plus grand à *faire apparaître* une image rêvée qu'à la construire patiemment. Vertige de l'apparition.

Fruits analogues pour mon ami Pierre Ayot et *Sept cerises sans titre* évoquent le même silence. Quelques fruits et corps célestes comme des astéroïdes nains posés là à première vue sans justification invoquent l'absence si présente de Pierre. Le sort *lui {a} réservé la vie à l'intérieur de la lumière*. Vous l'avez écrit, il y a ici entre Pierre et moi, sous les vagues du destin, une parenté qui restera. A l'intérieur de cette lumière argentée, moins létale qu'apparitionnelle, il m'est présent comme à l'époque où je le voyais souvent. Les *Sept cerises* comme les *Fruits analogues* dédicacés à Pierre, émergent d'une couleur que j'ai souhaitée rare et ordonnent un espace traité avec la plus grande simplicité. Cette simplicité est présente aussi dans le *Mont analogue*. Les trois plans de l'espace de cette peinture sont distincts, clairement séparés les uns des autres, nettement empilés les uns sur les autres. A chaque étage correspond une préoccupation plastique bien définie. Chaque étage est innervé par son contraire. Au second étage, une montagne de fruits, resplendissante, tranquille et monumentale, étale ses richesses d'un bout à l'autre de la composition. La montagne est riche de contrastes, de valeurs et de couleurs. Elle forme une frise en mouvement figé qui l'oppose aux deux autres plans entre lesquels elle s'insère et qui sont presque blancs. Que se cache t'il derrière ce seuil? Derrière cette *crête de l'apparaître?* La peinture donne ses solutions, elle s'envoûte elle-même de ses propres «artifices» par le jeu de ses silences et de ses sous-entendus.

C'est encore la simplicité, le souci du dépouillement qui m'a guidé dans cette série de travaux sur papier reproduits à la fin du catalogue et qui sont aussi les dernières œuvres faites à ce jour.

Fruits à distance, Equation à 3x2+ une, Distillation d'inconnues, Une cerise plus une, Le sommeil de Mètis, L'éveil de Mètis, Icare, père et fils. Il y a dans cette série un mouvement de détachement qui se fait jour. C'est toujours le même dialogue entre des extrêmes comme dans la peinture, mais le support (papier) qui ne tolère pas l'«alchimie» des glacis oblige à un dialogue plus direct, plus ascétique, peut-être plus utile pour mettre en évidence les termes de l'opposition.



Bien loin d'ici, 1995
ou
«Espèces d'espaces»
acrylique sur toile, 164 × 114 cm