

Armand Dupuy

Jérémy Liron
*Récits, pensées,
dérives & chutes*

L'ATELIER CONTEMPORAIN

François-Marie Deyrolle éditeur

Sommaire

Préface de Marc Desgrandchamps 7

Retour 9

Dire est un geste 13

Besoin de peinture. Lire, voir, dire 21

Doute 33

Retour du retour. Vase/vent 41

Le monde qui fonce 57

Palettes 75

Parties manquantes incluses 99

Mauvais pièges 137

Méthodes 145

Avec *L'Invention de Morel* de Bioy Casares 151

Collections 173

Entretiens

avec Brice Lecomte 207

avec Gilles Altieri 209

avec Antoine Perrot 229

avec Armand Dupuy 231

avec Léa Bismuth 257

avec Cyrille Noirjean et Léa Bismuth 265

avec Jean-Paul Gavard-Perret 279

avec Philippe Agostini 283

Éléments bio-bibliographiques 293

Les peintures de Jérémie Liron m'apparaissent comme les indices visibles d'une réalité elliptique, perceptible par fragments ou gros plans.

Une réalité urbaine, ou presque urbaine, parfois enveloppée d'arbres ou de plantes, le noir des troncs se découpant sur le bleu d'un ciel ou le blanc d'une façade.

C'est un monde familier, reconnaissable, lié à notre commune expérience, nous parcourons depuis longtemps ces rues ou ces allées bordées de bâtiments modernes devenus le lieu commun des villes où nous vivons.

Cependant aucune figure humaine n'apparaît sinon sous forme de sculptures, figures monumentales, traces aveuglantes de cette éclipse.

L'architecture aussi devient sculpture, vue de face ou de haut, sa fonctionnalité absorbée par sa forme, motif de peinture affirmé dans son autonomie détachée du document.

Les contrastes entre ombre et lumière, lesquels peuvent se traduire par un aplat sombre juxtaposé à une zone plus claire, construisent la représentation d'un site, d'un espace, d'un immeuble.

Leur présence se donne en un illusionnisme trouble où la toile reste parfois visible, en réserve, le support de la peinture se dévoilant de manière liminale à l'instant de détourner les codes de la représentation, représentation qui se développe au travers de la spécificité du travail pictural et de ses moyens.

Cette peinture me semble déterminée par la recherche d'un objet ou d'un sujet qui demeure caché, à l'image d'un processus d'enquête ou d'analyse. Cela crée une tension qui agit sous la surface des formes, part mystérieuse de ces tableaux pourtant si familiers par leurs motifs. Cette tension est aussi le produit d'un regard, d'une observation attentive des angles, des courbes, des géométries de notre environnement.

Ce constat formel est la pellicule visible du monde, produit d'un temps long et contrasté, qui si l'on se limite au XX^e siècle comprend deux guerres mondiales, plusieurs génocides, une guerre froide, des guerres coloniales, des périodes de paix et de prospérité, 30 glorieuses, une crise du pétrole, la chute d'un mur, une révolution numérique, et ainsi de suite jusqu'à un certain 11 septembre qui inaugure le siècle suivant.

Ceci n'est pas directement perceptible dans les peintures de Jérémie Liron.

Ce n'en est même pas le sujet.

Pourtant ce qui est livré aux regardeurs me paraît la résultante de ces bouleversements.
Je perçois cette conscience dans ce travail, volontairement retenu, rigoureux, qui se tient au plus près du détail, sans ostentation.
Il n'y a pas de volonté démonstrative. Les choses sont là, telles quelles, sous le soleil ou ailleurs.
Devant elles chacun peut regarder, voir, penser, ou même se laisser posséder par l'instant.

MARC DESGRANDCHAMPS

Retour

Une heure, une heure et quart, tête encombrée par les images qu'on peine à stabiliser derrière les yeux, à rouler tête épaisse, à bégayer dans l'étroit sac en papier, tête portée par un flux dissocié des glissements linéaires, rapides et lents, du paysage sur les portières. Tête déplacée, fixe et déplacée, goûtant l'étrange synthèse de couleurs, vitesse, pensées et saveurs filant dans d'autres couleurs filées, dans les aplats, les glacis successifs et reflets sur le pare-brise. Tête à suivre des images tremblées, flairant des phrases et bouts de phrases qui ne font plus leur bruit mais se télescopent, se trouent, se délitent et se résolvent dans mon silence manducatoire. Tête à ranimer ce qui sombre, se répète pendant qu'il sombre, puis vient battre aux tempes comme ce bout d'architecture rouge autour duquel il tourne, encore indécis, et qu'on ranime confusément, encombré par le bégaiement de syllabes et de couleurs mêlées dont nous ne tirions nul avantage, ni par le regard ni par la parole ; c'était le seul plaisir inquiet d'être là, lorsque nous nous trouvions pieds joints face aux tableaux – on refait l'atelier dans ce flux : on souffle de mémoire, on gonfle un sac en papier, sa surface vaguement poreuse, ses arêtes défroissées. Quelque chose d'aussi fragile, mais ce n'est déjà plus l'atelier. On inspire, on resserre le sac, on recommence. On trace un espace, on essaye d'en ouvrir le volume par-dessus la route qu'on avale avec les yeux – on expire. On trace, laissant les détails et tout le menu matériel aperçu, pourtant consigné malgré soi, les chaises, les tréteaux blancs, les cartons, cartons à dessins, le radiateur d'appoint, même les tableaux, les grands papiers. On s'en tient aux arêtes qui refont la pièce, boîte claire à l'intérieur – on s'agrippe où l'on bégaié, bouche close. On sent monter le fond vers la surface, on guette l'inverse d'une averse, quelque chose mouillant le ciel s'il se pouvait, puis s'élevant d'un seul tenant vers les yeux. Et cela s'avance en sujet. La boîte est sujet, mon lointain bégaiement sujet. Couleurs et salive mêlées. Une forme nette, une ampoule angulaire, un sac en papier. Un lieu de convections rapides et lentes où battent puis serrent les bribes qu'on rassemble et qu'on répète. L'atelier ; plus vraiment l'atelier.

On s'approche de l'ouverture foncée qui débouche sur l'arrière-pièce éteinte – la tête a déjà fondu les bords, elle flotte. Et, de nouveau, passant la figure dans la matière des songes, tête à travers le souvenir de chambranles identiques, on s'observe, devenu son propre personnage lancé dans ce volume-là – personnage ou passager, personne ne saura vraiment –, la mémoire gonfle dans le passage désormais rétréci, mangé, mal fixé. On aperçoit une armature de bois laissée négligemment dans le fond. Un prisme évidé – on pense barque, cercueil ou sarcophage – qui pourrait ressembler au bloc volatil qu'on s'efforce à présent d'ouvrir en tête – on ferme, on se retire. On s'en tient au

frêle, à cet équilibre toujours menacé, toujours presque rompu, à cette délimitation fragile entre ce qui est là, ce qui ne l'est plus, ne l'a jamais été, ne le sera pas. Cet équilibre menacé est à la fois le fond, le sujet, la migration lancinante de l'un dans l'autre. Une bulle toujours prête à claquer, parce qu'on n'est pas capable d'autre chose : le frêle. On ouvre cet espace, ce sac faible, ce tiers poumon fermé. On soulève les murs, leurs pans couverts de polyane qui dégringole, couvre les plinthes puis fronce jusqu'aux pinceaux collés, pots et chiffons, photographies, papiers tachés mêlés sur le sol. Les prises, prises téléphoniques, les fenêtres aussi qui s'ouvrent sur un extérieur auquel on n'a pas prêté attention. On revoit des contours d'outils. Tracés sur les murs au marqueur noir, ils indiquent l'emplacement d'un établi disparu, de plusieurs établis, peut-être, puisque des contours ont été portés sur d'autres murs de chacune des pièces disposées en enfilade. À moins qu'il s'agisse d'autre chose – de l'étrange lubie d'un locataire, de la fantaisie d'un artiste plaisantin – puisqu'on peut suivre encore, ici ou là, des tracés de casseroles, de poêles à frire et de divers ustensiles culinaires. Les yeux superposent aux tristes et vides ornements muraux le dessin d'une artiste reprenant ce genre d'alignement, d'accumulation d'outils. Elle aurait pu dire : « *J'essaye de faire peur aux gens. Mais ces objets menaçants, ce sont les outils de l'atelier, les sécateurs, les pinces.* »).



« *J'essaye de faire peur aux gens. Mais ces objets menaçants, ce sont les outils de l'atelier, les sécateurs, les pinces.* »). Mais peut-être s'agissait-il d'ombres ou de formes pleines dans le dessin souvenu, au lieu des présents contours, c'est en tout cas pleines et sombres que me reviennent les formes estompées – impossible d'aller distinctement jusqu'au souvenir de cette « planche » aperçue ni d'en retrouver l'auteure.

Je pense – ou spontanément se pense Louise Bourgeois –, m'agaçant aussitôt de cette pensée parce que se lève et prend forme tout autre chose en moi lorsque je pense et fouille mon répertoire L.B. – ses *Maman* de Londres, Ottawa, Bilbao, Tokyo..., les *Femme-maison* du milieu des années 1940. Je fouille ainsi plusieurs jours, me décourage. Au moment même de lâcher, je retrouve la reproduction d'un dessin sans titre daté 1986, à l'encre rouge, à l'huile, au fusain – peut-être n'en avais-je vu qu'une reproduction, ou tenu dans les mains la photocopie d'une reproduction, un simple tirage en noir et blanc ; le rouge n'y était pas. Ce dessin représente une suite hétéroclite d'outils (pinces, casse-noisettes, sécateurs, compas, ciseaux...) signée Louise Bourgeois : « [...] *Les petits ciseaux pendus aux grands, c'est moi et ma mère.*' » dit-elle. Mais qu'importe, il ne reste, aux murs de l'atelier provisoire de Jérémy Liron, que les contours noirs d'outils tracés, qui font désormais du rouge, et font dans ce

rouge le début d'une histoire immobile ou peut-être ne font rien que ce qu'on voudrait leur voir faire. Peu importe.

Sont encore fichés les clous qui servaient à suspendre chaque outil supposé dans sa forme – on relève à peine. Cette forme dans laquelle l'outil disparu semble s'être enfoncé, reculant définitivement dans le blanc sale des murs, jusqu'à tout à fait n'être plus. Ou bien c'est la forme coupée sur le mur qui s'est avancée par-dessus l'outil, le plâtre l'avalant littéralement. On laisse ces détails – on pensait les avoir laissés –, le contour sombre des outils, les fenêtres, les prises, les chiffons, les pots, les pinceaux, le vrac d'assiettes en cartons mal empilées, le polyane qui déjà remonte sur les murs, puis le plafond, les longs néons.

Sol, murs, plafond. Ne garder que ce qui ferme et stabilise l'espace. La boîte, la caisse étroite. On ne retient pas davantage. Tout ça boîte en soi, logée sans vrai fond ni surface – la carcasse n'y suffit pas. Comme s'ils s'étaient rendus à leur pâte, on remue les tableaux dont on ne voyait, franchissant la porte d'entrée de l'atelier, que les tranches cloutées, rangées, bien alignées, puis leurs faces pivotant doucement, plaques et reflets déplacés dans les bras grand ouverts de Liron. On patauge dans une succession de surfaces instables, presque effacées, les volumes ne répétant plus que des boîtes dans la boîte, se découpant par avancées et retraits – débris de mémoire et fragments de tableaux conjugués, syllabes et salive, couleurs confuses. On roule avec ça, on le roule, on brasse – on arrange. On s'approche – quelque chose s'approche.

1. Louise Bourgeois, *Pensées-Plumes*, Centre Georges Pompidou, 1999.



Paysage n° 147, 2017, huile sur toile, 146 × 113 cm.



Paysage n° 153, 2017, huile sur toile, 146 × 113 cm.

Dire est un geste

« L'épaisseur que revêt soudain l'arrangement de certaines choses sous le regard vient en partie du fait que l'image ainsi formée nous renvoie d'emblée à d'autres images autant qu'à la vie [...] dans un étoilement kaléidoscopique, comme un envoûtement.² »

Les images montent, se troublent et retombent derrière mes yeux, vont toucher les pans verts ou gris déroulés sur le pare-brise, frondaisons et ciment dévorant les restes, ces images mentales rapportées dans la vitesse du retour et ma propre immobilité contrariée – l'état tête fixe mais déplacée, les cuisses enfoncées dans le siège, la ceinture de sécurité, les mains tenues sur le volant. Tout s'étoile à se répondre, à s'attacher, se déchirer, à puiser des parcelles presque oubliées, à racler les boues qu'on pensait devenues secrètes à soi-même. Je traîne assis dans ce qui me traîne, assis dans ces forces contraires – dans cette boîte dans la boîte, excédant les limites de l'os, les repoussant, jusqu'au vert, au gris devant moi, tous deux déjà filant derrière, me scrutant depuis cette phrase de Liron : les restes kaléidoscopiques de la conversation.

Nous étions sur un banc, côté queue du *chef d'œuvre de Lemot*, place Bellecour, tout près de l'atelier provisoire qu'il était sur le point de quitter – il faudrait sous peu remballer les outils, les tableaux, céder la place. Nous étions la figure au soleil de mars, les nombreuses jonquilles déjà fleuries dans le dos, l'ombre des marronniers, pas loin, ou plutôt l'ombre assez proche des arbres en moi, qui n'était que souvenir de l'ombre datée d'une époque révolue, il y a presque dix ans, ici même, à Lyon, puisque les marronniers n'étaient plus, alors que nous étions là, nous, rougissant dans l'amorce printanière, poussant nos incertitudes et toute notre inconstance du bout des lèvres. Place refaite et souvenir de place traversés si souvent, superposés, plaqués l'un sur l'autre et coulissant sans rivalité. On avait abattu puis débité ces marronniers, malades – j'avais dû lire ça dans les journaux –, mais l'ombre se jetait encore et désaltérait nos phrases, lançait sa fraîcheur où nous parlions, lançait puis s'engouffrait obscurément tout autre chose. Une conversation, donc, phrases ou mots seuls, leurs trous, leurs sursauts – l'hésitation, l'oubli. Comme si chaque tableau réclamait qu'on ne laisse pas *sans dire* sa course devant nos yeux, sous peine de n'exister pas tout à fait. Parce qu'un tableau, à cause de tout son poids d'inachevé, d'inachevable, reste indécidable – on ne sait jamais jusqu'où mener lignes et couleurs, jusqu'où pousser l'ajustement des formes aux formes et jusqu'où contrarier l'ensemble. Que

2. Jérémy Liron, *En l'image, le monde*, éditions La Termitière, 2011.

Liron soit allé retoucher parfois l'une de ses toiles restée libre sur le lieu d'exposition, comme ont pu le faire Bonnard, Picasso et d'autres – alors que, le plus souvent, pour clore le débat, pour verrouiller ses compositions, il appose presque aussitôt cadres et vitres à ses tableaux, afin de les mettre à distance, de les soustraire aux repentirs et aux regrets –, témoigne de cet état carenciel des tableaux tant qu'ils restent à portée de main. Le geste par lequel la main va toucher la toile sans jamais toucher l'énigmatique objet qu'elle vise ne trouve aucun aboutissement satisfaisant, aucun repos durable. La substance déposée reflète de façon si lancinante l'échec à toucher vraiment qu'il faut que les tableaux disparaissent enfin, qu'ils soient portés au loin, disséminés, trouvant alors une fin naturelle dans la séparation, lorsqu'ils sont arrachés à l'artiste, qu'ils sont au mur, derrière la porte close d'un collectionneur, et qu'il finit par les oublier, qu'il recommence ailleurs.

Ainsi regardant puis parlant comme depuis nos yeux, les tableaux semblaient se tordre lentement, rendre leur jus comme rendent, ravalent et se gorgent les éponges, semblaient s'enfoncer en eux-mêmes, puis remonter, refaire surface et recommencer, chaque image écopant sans cesse d'elle-même. Nous mesurions l'inquiétude versée par les couleurs, par les volumes détachés des tableaux jusqu'à l'intérieur de nos yeux, prononçant des mots faibles, parce que dire est toujours une avancée contenant son propre empêchement, mais déplaçant cet empêchement tant bien que mal. Nous nous tenions là, les tableaux, les souvenirs de tableaux nous mâchant, à livrer parole comme on pense en pinceau large, laissant le *dire* à ses débords, ses heurts, ses empêchements, à ses accidents. Mais parler n'était pas refaire en mot ni seulement tisser de pauvres doublures aux tableaux, alors qu'à peine plus tôt Liron passait en crabe, tirant à bout de bras ses grands formats pour les déposer tour à tour devant moi, les ramenant parfois du fond d'une pièce vers l'autre, les déballant, les remballant, les déposant contre le mur sur deux cales : nous peignons encore.

Parce que *dire* est un geste.

Il existe une séquence de trois, quatre, peut-être cinq secondes, des images superbes d'Henri Maldiney – il est alors âgé de 96 ans –, filmées en 2006 lors d'une rencontre faisant suite à la projection du film *Le moindre geste* de Deligny, et l'on pourrait isoler l'une après l'autre les images de cette brève séquence, les extraire du mouvement qui les entraîne tant elles suggèrent encore et continuent ce mouvement jusqu'en leur immobilité. Et ces images capturées, mises à l'arrêt, sans que je sois en mesure de saisir tout à fait ce qu'elles-mêmes saisissent, ces images rassurent ma parole – mais que faut-il rassurer vraiment lorsque s'impose l'inepte sensation que parlant, que butant du bout des lèvres face aux toiles ou même assis sur un banc, place Bellecour, nous n'en finissons pas de peindre et de repeindre les tableaux de Liron ?

« *Un lieu ce n'est pas seulement l'espace, affirme Maldiney déposant sa main sur la table, [...] toute chose est à son lieu et elle le distribue, elle l'impose autour d'elle, [...] les choses communiquent entre elles sur cette table parce qu'elles ont une sorte d'expansion...* » puis il se tait, suspend son dire. Quelque chose est sur le point d'avoir lieu. Il hésite un instant, bredouille, scrutant le verre d'eau posé devant lui, derrière son micro, ce verre d'eau qui soudain diffracte et distribue discrètement sa main, lorsqu'il l'avance, la passe à travers, prononçant « *si je bouge...* » et bougeant, balançant sa tête à droite puis à gauche. Presque imperceptiblement, quelque chose a eu lieu. Il faut reprendre les images. Les égrener, suspendre leur flux. On aperçoit alors, dans la succession puis l'arrêt bref de ces quelques images, le travail réciproque de deux entités (la main, le verre d'eau) détachées sur le fond (la table éclairée, la salle obscure), on voit alors comme le geste, soudain, le simple geste de tête balancée, couplé à celui d'une main doucement portée par-dessus la table, vient éclairer la philosophie de Maldiney. Ou plutôt, non, son geste n'éclaire ou n'illustre en aucun cas son propos : il est le propos. Son geste est un *dire* et vaut philosophie. Maldiney se redresse, reprend le fil de sa conversation. On ne sait s'il a senti la brèche survenue dans sa parole, corps engagé, puissance articulatoire bloquée dans le pressentiment de l'articulation possible, dans « *l'opposition réciproque du à dire et du vouloir dire* ». On ne sait s'il goûte le saisissement, ce moment d'étonnement, de présence radicale qu'il décrivait en mots tenus, à peine avant la séquence d'images que je scrute, déplace et ralentis. Ce « *je suis là* », sans parole ni fondement, ce pur émerveillement face aux puissances engouffrées dans sa main.

L'homme de 96 ans voit passer cette main qui semble un instant détachée de lui-même. Je suppose qu'il l'aperçoit dans le verre d'eau, brouillée comme à travers un très lointain souvenir ou une simple trace mnésique. Sa main touche soudain celle du premier jour dans un verre d'eau. Peut-être est-ce la rémanence brève d'une sensation du nourrisson Maldiney qui vit un jour courir ou tomber, disparaître puis reparaitre sans qu'il l'eût tout à fait décidé, devant sa figure bée, la bête furtive à cinq pattes préhensiles hérissées sur le dos.

Alexander Bain, philosophe écossais, décrivait, au XIX^e siècle, la pensée comme « *Un geste retenu, une parole ravalée* ». Un demi siècle plus tard, un petit gars de Neuchâtel rappellera toutefois l'importance et la primauté du geste dans l'élaboration progressive de ladite pensée. Entre sa septième et sa dixième année, il s'était successivement intéressé à la mécanique, aux oiseaux, aux fossiles des couches secondaires et tertiaires, ainsi qu'aux coquillages marins, avant d'inaugurer sa carrière



scientifique en publiant un bref article concernant son observation d'un moineau albinos³ – il n'avait pas encore onze ans. Il n'a cessé de montrer, dans les travaux ultérieurs qui ont fait sa renommée, l'importance de l'action dans le développement de la pensée chez l'enfant – cet enfant qu'il n'avait sans doute pas eu l'occasion d'être tout à fait. On oubliera l'étude du moineau pour retenir de Jean Piaget sa description méticuleuse des stades qu'il croit déceler dans le développement de l'enfant. Il expose notamment les caractéristiques d'un premier stade *sensorimoteur* (de 0 à 2 ans), lors duquel l'enfant n'appréhende, selon lui, le monde que par ses gestes et ses sensations. Si le stade ultime du processus piagetien est censé aboutir à la maîtrise d'un raisonnement hypothético-déductif, abstrait, la progressivité du développement n'exclut toutefois pas la synchronicité des stades mis à jour: notre passé *sensorimoteur* n'est jamais tout à fait révoqué par les avancées lui succédant. On peut même supposer que les facultés nouvelles de tout individu se trouvent éclairées, même exacerbées par les résidus vivants de la palette gestuelle et sensorielle précoce. À l'époque où Piaget consigne ses découvertes, à plusieurs milliers de kilomètres, Faulkner écrit ainsi que « *Le passé n'est jamais mort, [qu']il n'est même jamais le passé*⁴ ». Aussi reste-t-il de la sensation brute, voire brutale, et des relents de gestes, de main, il reste de la préhension véhiculée par le langage véhiculant lui-même la pensée. Et certains de nos gestes sont probablement pensifs. Parce que, d'un « *geste retenu* », d'« *une parole ravalée* », il reste toujours la poussée, l'élan répercuté qui, ne trouvant son issue mentale, fraye et se rappelle au corps et pense dans ses tronçons.

Maldiney pousse sa main devant le verre d'eau, secoue la tête : ses outils charnels pensent.

Et, doucement, renversant la séquence Maldiney, rassurant ma parole par sa main, par le verre d'eau juste avant sa main, prononçant encore à voix basse *dire et voir et penser sont des gestes*, et le ruminant, je répète à moi-même que peindre n'est probablement pas réductible à l'habile apposition des couleurs sur un support. *Peindre* n'est pas davantage assimilable au simple résultat de l'action qu'il désigne. Ou bien l'on pourrait affirmer tout à fait le contraire, peindre n'est rien de plus, cela n'en serait pas moins vrai. C'est pourtant qu'on se trouve à tourner des heures à l'atelier, battant la semelle, les yeux vides, se reprochant l'inefficacité, l'oisiveté, la paresse, c'est ruminer des pensées confuses, tirer la tranche d'un livre, lire trois phrases, le reposer. C'est parfois se repaître du balancement d'une branche humide sur la vitre ou du spectacle presque immobile, de la fraîcheur intermittente d'une grille jetant son ombre sur la terrasse. C'est encore quitter les lieux sans avoir

3. Jean Piaget, « Un moineau albinos », in *Le Rameau de sapin* n° 41, 1907.

4. William Faulkner, *Requiem pour une nonne*.

pu toucher les pinceaux, dépité, traînant sa propre matière tourmentée dans la ville jusqu'à l'heure des courses, puis des enfants quittant l'école, jusqu'à cette impression que la vie, l'emploi du temps, les contingences reprennent ce qu'on espérait leur avoir dérobé. Personne ne verra jamais cela dans un tableau. Pourtant, par effet rétroactif, la peinture, le désir de peinture, agissent sur la façon d'arpenter le monde et d'être attentif à ses contraintes, à ses agencements, à ses temporalités... Ils provoquent quelque chose de l'ordre d'une extension généralisée de la palette. Cela n'est pas neuf, mais c'est avec autre chose que des couleurs qu'on peint des couleurs. Le monde est la palette. L'atelier, l'artiste sont encore une portion de la palette. Ainsi, Jacopo Carucci, dit le Pontormo, il y a cinq siècles, livrant et désignant les plates choses de sa vie dans un journal, les goûtant dans leur nom, les livrant par le menu, dans un style raccourci, semblait encore travailler à ses compositions dans le substrat même de la notation. Il n'y a qu'à lire le tableau verbal dressé par Pierre Parlant⁵ qui, sans aucun doute, n'est qu'un parmi d'autres possibles, extrayant puis mettant bout à bout le relevé savoureux des repas de l'artiste⁶. Ainsi comme tel ou tel papillon qu'on ne cesse plus de voir paraître au détour des chemins, dès lors qu'il fut une fois, ne serait-ce qu'une seule fois nommé, c'est-à-dire épinglé par le langage, s'arrachant alors de l'ambiante confusion, de la masse hirsute du paysage, tous les désœuvrlements de l'artiste, ses empêchements biographiques, tous ces éléments d'un journal le plus souvent non tenu, participent à la saveur des tableaux, qu'ils reçoivent et portent, probablement, de façon discrète, presque imperceptible. Alors chaque touche, lorsqu'elle est enfin posée, qu'elle irradie de toute sa simplicité, peut devenir chose infiniment complexe pour qui veut le voir. Elle est un paysage. Elle est le condensé non plus seulement du choix d'une couleur, de son mélange toujours partiellement manqué dans le fond d'une assiette qui se rappelle les poils, la salissure de la brosse ou du pinceau dont on a choisi la taille, à moins qu'on l'ait empoigné sans un regard, dans l'urgence, ce n'est d'ailleurs peut-être pas un pinceau, mais une lame de carton, un chiffon, qu'importe, elle est encore le sac infime, la mémoire de ce qui précède. La touche est davantage qu'une inflexion particulière donnée par le peintre à son geste, elle contient l'attente, l'errance, la saveur et la couleur de toute chose rencontrée, nommée ou tue, lorsque la main se précipite vers la toile et s'y enfonce.

Pour décrire un tableau, il faudrait alors pouvoir isoler chacune des touches qui le composent pour en faire le récit. Et remonter en cascade les leviers d'où procède le moindre geste. Aussi faudrait-il savoir mettre à jour le roman dissimulé de cette somme accomplie, désormais sous nos yeux, savoir faire récit de chacun des gestes, des déplacements, à défaut d'avoir accès à ce que le peintre a

5. Pierre Parlant, *Ma durée Pontormo*, éditions Nous, 2017.

6. *Ibid*, voir pages 207 à 210 : « *du petit salé rôti ; un chou serré ; un poisson d'œuf ; la moitié d'une tête de chevreau ; du potage ; l'autre moitié mise à frire ; des grains de raisin sec, 5 liards de pain ; une poignée de câpres mise au sel jetée dans la salade ; une soupe de bon mouton ; un plat de betteraves ;...* »



[Sans titre], 2010, huile sur toile, 130 × 105 cm.



[Sans titre], 2009, huile sur toile, 85 × 110 cm.

vu, pensé, mangé. Dénouer ainsi toutes les histoires possibles des gesticulations qu'il aura fallu pour qu'une main saisisse le pinceau sur le bord cannelé d'une assiette en carton, d'une assiette reposant sur le sol parmi d'autres assiettes, cupules, pinceaux ou chiffons, et qu'un bras s'avance enfin. Savoir faire le récit d'une main transportée, pensée vers la toile. Et l'on pourrait finir à l'instant même où s'opère le contact. Puis il faudrait recommencer, passer au geste suivant, produire et poursuivre ainsi le récit des récits, procédant par simple accumulation, espérant enfin que se produise leur couture dans le langage. Mais l'on sait par avance l'indigence du projet, parce qu'au bout de l'histoire on n'apercevrait aucun tableau. Laissons !

Posons simplement cela : peindre, c'est encore buter sur un morceau d'architecture rouge, obsessionnellement, ne sachant comment faire *exister* vraiment ce qui ne fait qu'être là. Et virant, joue plaquée sur la vitre d'un bus, l'œil surveillant en coin le mouvement des façades, son regard se courbant avec elles, Liron peint. Consignant la traversée, cherchant la sensation de virage, scrutant cette légère déformation de son regard, l'émotive boursouffure qu'elle vient faire au langage, Liron peint encore. Alors parler, assis tous deux sur un banc place Bellecour, secouant nos mains, nos têtes rougies dans la lumière, le jaune allumant nos pulls, les jeux d'enfants devant, balançant, tournant, c'était peindre encore où la peinture ne possède aucune couleur.

Besoin de peinture. Lire, voir, dire

« Si "parler, ce n'est pas voir", inversement regarder, c'est d'abord ne pas avoir le temps de parler (voilà pourquoi je n'aime pas l'exercice habituel aux critiques d'art, des "visites d'atelier" et encore moins des vernissages où, trop souvent, le spectateur est d'emblée requis de "dire un mot", sinon "son mot", un "bon mot" comme il se doit) [...] En tout cas, j'ai l'impression, quand je regarde, que je n'ai ni le temps ni l'espace – ni même la disponibilité sensorielle ou motrice, corporelle – de dire quoi que ce soit' »

GEORGES DIDI HUBERMAN

On peut sans peine sentir en soi le frein. Sentir, lorsqu'on fait face aux tableaux, l'inhibition de toute autre force que celle assignée à l'acte scopique.

20/21

Étudiant, je multipliais les visites au Musée des Beaux-Arts de Lyon. Je n'y tenais qu'un quart d'heure, une demi-heure tout au plus, m'asseyant près d'une œuvre, de face ou de biais, une seule, qui m'aimantait puissamment, me mettait en déroute, me laminait. C'était déjà trop. Je restais à choir seul dans mon regard, des ombres lentes circulaient alors, se croisaient sur mes tempes ou dans mon dos. Des spectres brodaient leur présence à la périphérie de mon champ de vision, se penchaient puis parlaient à voix basse, faisaient parfois grincer les lames de parquet, alors même que j'avais dû les penser sans pieds ni poids, à cause de leur flottaison discrète. Mais ils finissaient par s'approcher trop près, par grincer contre ma cuisse, ma joue, me ramenant au monde, déchirant l'étrange étreinte – je quittais les lieux. Mes yeux se fermaient tout à fait sur moi, et le langage sur lui-même : ils m'avaient. J'étais momentanément privé de mots, voué à n'y rien entendre, à n'y rien comprendre, à n'avoir aucune idée de ce que j'avais cru voir, aucune idée de ce que j'éprouvais sourdement, à me laisser déchirer, diluer, sourcils encore froncés vers les couleurs que j'avais laissées derrière moi. J'étais en déroute, littéralement chamboulé, soulevé par ma vue. Parce que tout cela n'avait pas lieu. Ce que me faisait la peinture, très précisément, elle ne me le faisait pas. Je découvrais cette étrangeté sans pouvoir la formuler.

Il y eut de longs face à face avec *La Cathédrale* de Nicolas de Staël. J'arpentais sa juxtaposition de plaques et de tuiles laiteuses, l'énigmatique sentiment de présence que je voulais lui voir diffuser

7. Georges Didi Huberman, *Essayer voir*, Les Éditions de Minuit, 2014.

– une sorte d'évidence fantomatique déposée dans l'obscurité, ou plutôt posée par-dessus, parce qu'elle faisait tout à la fois socle et fond, parce que l'édifice semblait détaché de tout, du sol et de la nuit, soulevé de lui-même par lui-même, d'une absence liquide au sein même de sa présence, presque indécidable. Et se soulevant, me soulevant, soulevant ma vue, cela me laissait étrangement intact. Intact mais broyé. L'immobilité de l'édifice, son mutisme obstiné, ne me renvoyaient qu'à moi-même privé de peinture, qu'à mes attentes déçues et décevantes. D'autres fois, je m'arrêtais vers deux toiles juxtaposées de Francis Bacon⁸. Encore plus efficacement que d'autres, elles me contraignaient à fuir les lieux. Je quittais le Palais Saint-Pierre déboussolé, faisant bonne figure mais titubant, remontant rue de la République tête enfoncée dans les épaules, heurtant d'autres épaules serrées, ruminant bouche close sur bouche close, tournant dans ma marche affolée. Je traversais le Rhône, pont de la Guillotière ou celui de l'Université, dessaoulant à peine sous la gifle des rafales engouffrées dans l'un ou l'autre couloir et balayant les mouettes. Je remontais enfin rue Montesquieu, plus tard rue Jaboulay, gravissais trente ou quarante marches vers les étages pour m'effondrer de fatigue dans l'appartement minuscule, les yeux rivés sur le cadran jaune du réveil – souvent je m'endormais. J'étais ivre de ce que les peintures ne me faisaient pas. Ce que j'en attendais m'était refusé. Je ne bénéficiais pas, ne tirais aucun parti, aucune sensation positive de la grandeur supposée de la chose. Dès lors que je m'approchais du moindre tableau, la peinture et ses effets m'abandonnaient, me laissaient inchangé. Intact. C'est-à-dire broyé de ne l'être pas. Je ne sais si j'attendais de la peinture qu'elle me répare, me repeigne, me dépeigne enfin. Qu'elle m'informe. Peut-être espérais-je qu'elle me révèle au moins ce que je faisais là, si mal en point, face à ces parcelles colorées qui représentaient des scènes de la vie de tous les jours, des assiettes garnies de poissons comme j'en avais vu de mes yeux, des vahinés langoureuses peintes en couleurs de feu, un portrait d'athlète haltère à la main, des cercles concentriques colorés, de grands aplats qu'on aurait pris pour de la terre labourée, une chouette en céramique qu'on avait signé Picasso, des paysages à n'en pas finir, des fleurs, d'autres scènes qui ne racontaient l'histoire qu'à ceux qui la connaissaient déjà, que, pourtant, supposais-je, nul n'était censé ignorer – sauf moi, retardataire, égaré. J'étais inapte.

/

8. Les deux toiles de Francis Bacon sont *Étude pour une corrida n°2* (1969) et *Carcasse de viande et oiseau de proie* (1980).

« Les œuvres d'art sont d'une infinie solitude ; rien n'est pire que la critique pour les aborder. Seul l'amour peut les saisir, les garder, être juste envers elles. [...] Laissez à vos jugements leur développement propre, silencieux. Ne le contrariez pas, car, comme tout progrès, il doit venir du profond de votre être et ne peut souffrir ni pression ni hâte. [...] Attendez avec humilité et patience l'heure de la naissance d'une nouvelle clarté. L'art exige de ses simples fidèles autant que des créateurs.⁹ »

RAINER MARIA RILKE

Je n'avais pas lu Rilke conseillant de ne point lire. « Lisez le moins possible d'ouvrages critiques ou esthétiques. » notait-il ; je ne savais pas. Alors je dévorais les ouvrages et catalogues traitant de peinture. Les mots peignaient frénétiquement derrière mes paupières, des tableaux puissants se dressaient. La peinture, quant à elle, lorsque je passais la double porte vitrée du musée, continuait de m'opposer sa froideur, son mutisme radical. Il aura fallu quinze années pour que la chose me devienne un peu moins obscure et douloureuse : ce qui me bouleversait alors, assis sur le coin d'une banquette, ou bien directement sur les lames de parquet, en tailleur, et qui me laminait, me privait de mots, ce n'était pas tout à fait la peinture, mais plutôt le commerce distendu, l'écart incompressible qu'elle entretenait avec ses doublures verbales, ses doublures dressées verticalement dans l'air, comme tapis de chair vibrante par-dessus les formes et les couleurs que j'avais prises pour la peinture. Les mots des peintres, des critiques, des poètes, leurs phrases étranges et ciselées me faisaient l'effet que ne me faisaient pas les formes et couleurs qu'on avait déposées sur une toile, un pan de bois, une page ou je ne sais quoi. Alors, je m'accusais de n'être épris que de vaines et vilaines jacasseries, de céder aux facilités du discours – je doutais de mon réel intérêt pour la peinture, et j'en doute encore, comment pourrais-je ne pas ? Je n'ai pas cessé de traverser les musées au pas de charge, regardant les tableaux depuis mes déplacements, photographiant parfois un détail à la volée, quittant toujours assez vite les lieux, doutant donc, encore et toujours, de la seule chose qui semblait à même de me tenir à flot. Je lisais Bram Van Velde sous la plume de Juliet, ses phrases et leur élan prophétique : « *La peinture, c'est un œil, un œil aveuglé, qui continue de voir, qui voit ce qui l'aveugle.*¹⁰ », mais je ne voyais rien, rien sauf l'effet de la phrase en moi. La peinture de Bram Van Velde n'avait pas l'effet ni le pouvoir éruptif de ses paroles. D'ailleurs, je ne savais pas même ce qu'étaient ses peintures, ses gouaches sur des feuilles de Canson punaisées sur contreplaqué, dans le fond d'un garage, puisqu'elles furent avant

9. Rainer Maria Rilke, *Lettre à un jeune poète*.

10. Charles Juliet, *Rencontre avec Bram Van Velde*, POL, 2016.



tout, comme ce fut le cas des travaux de nombreux peintres, pendant assez longtemps, des phrases, seulement des phrases que je prenais pour de la peinture. Je n'aurais donc jamais fait l'expérience d'apercevoir les peintures de Bram Van Velde, et celles de nombreux autres, dans leur dénuement, c'est-à-dire avant d'avoir eu les mots les concernant. Alors, peut-être resteront-elles pour toujours, au moins partiellement, des œuvres langagières à mes yeux.

Peu avant les face à face répétés avec *La Cathédrale* de Staël, je m'étais épris du petit tableau *Tête de femme « Méduse »* d'Alexei von Jawlensky, à cause d'un rêve qui me hantait : du haut d'un mur, ou peut-être appuyé sur le parapet d'un pont, pêchant dans un ru de lave ou d'eau rouge ferrugineuse, luttant longtemps, tirant sur ma canne souple, prête à rompre, je voyais soudain paraître, quand je l'arrachais à l'eau, au prix d'un effort musculaire harassant, une lourde tête de gorgone, un grand poisson pétrifiant qui m'observait, que j'observais à mon tour plein d'effroi, les tripes déjà figées. Je visitais alors le tableau devenu tout à la fois le gardien de ce rêve étrange et le lieu privilégié de son exploration : j'y venais obsessionnellement remailler le récit de mon rêve, cherchant dans les couleurs vives l'agent pétrifiant, le motif de la sourde inquiétude que distillait le songe. Plus tard, je croisais de nouveau l'inoffensive petite tête colorée dans les allées du musée, ses yeux larges en amande, mais sans trop d'émotion. D'ailleurs, c'était chaque fois pour d'autres raisons que la peinture que j'abordais les tableaux et m'y cramponnais momentanément. Ceux de Bacon, je m'en approchais avec les phrases d'Anzieu et Monjaube en tête : « *Cette pauvreté foncière de l'être humain que ses toiles nous font toucher à même la peau n'a pas de prix, pensaient-ils. Le rachat d'une telle misère est à la limite impossible.*¹¹ » Mais jamais je n'atteignais la misère supposée, collé derrière les vitres à mon reflet, jamais non plus je ne trouvais l'intensité touchée dans la lecture des entretiens avec David Sylvester. Le Bacon de l'accident n'y était pas, celui qui prononçait « *C'était comme un accident en continu, un accident qui se greffe sur un autre* » semblait n'être pas celui de ces tableaux. J'aurais voulu littéralement brûler à leur contact ou ne serait-ce que trouver la paix, comprendre. Mais rien. J'étais intact et d'être intact me broyait. Je n'avais rien à faire avec la peinture, alors pourquoi cet attrait douteux ? Sans doute étais-je frappé d'une malédiction. Je n'étais capable d'atteindre et de voir la peinture qu'à travers le détour dénaturant du langage. Comme si la peinture ne m'était visible que parlée. C'était aux coupables tableaux de parole que j'étais sensible, à ces rapports de seconde main, consignés par ceux qui ne me semblaient plus que des faussaires tant l'écart entre la chose et leurs phrases était cruel.

/

11. Didier Anzieu et Michèle Monjaube, *Francis Bacon, portrait de l'homme désespéré*, Seuil-Archimbaud, 2004.

« *Devant vous, un écran s'allume. Au centre, vous apercevez la lettre S ; d'autres lettres sont réparties sur l'écran, inclinées dans tous les sens ; certaines retournées, d'autres pas. Le jeu est simple : la même lettre S figure une seconde fois quelque part sur l'écran, il faut réussir à l'y pointer avec une commande. Le plus vite possible : vous serez chronométré. Quelques secondes suffisent pour un joueur exercé. Mais ce qui est curieux, c'est qu'il ne faut guère plus d'un dixième de seconde à un chimpanzé pour atteindre la bonne lettre. Bizarre... Pourquoi est-il tellement plus rapide que nous ? Sans doute parce que ce genre de rapidité lui est plus nécessaire qu'à nous : un habitant des arbres, qui dégringole souvent de branche en branche, a besoin de se repérer dans l'espace plus rapidement qu'un simple promeneur. En un dixième de seconde, on ne tombe que de cinq centimètres ; en deux secondes, de vingt mètres¹².* »

JEAN-MARIE SOURIAU

Quinze ans plus tard, traversant des paysages froids, la grenaille des saules crépitant sur les portières, la neige repoussée sur les talus, les congères, j'écoute un homme à la radio. Il lit, dans la soufflerie du chauffage, les premières pages d'un texte du mathématicien Souriau. Un chimpanzé est contraint, dit-il, parce que c'est une question de survie pour lui, de se repérer beaucoup plus rapidement que nous dans l'espace. Et, peut-être aurais-je désiré n'être pas ce que je suis mais plutôt une sorte de chimpanzé de la peinture. Un être capable de s'y mouvoir sans entrave, vélocité, doté d'une intelligence préhensile immédiate. Une créature apte à toucher sans longues et laborieuses empoignées ce que recèle chaque tableau, et capable de s'y confondre. J'aurais voulu saisir sans effort la branche secourable, la couleur apaisante ou la révélation, et que tout cela me saisisse en retour. Mais je n'étais pas ce chimpanzé-là – mes facultés limitées en témoignaient d'une criante façon. Alors j'étais en chute, littéralement, à travers les formes, les couleurs et leurs récits.

Ce qu'on finit par apercevoir de soi-même, de son rapport aux choses, aux êtres, est toujours un simulacre, une image partielle et retardataire. Une représentation. Il faut huit minutes à la lumière du soleil pour atteindre et beurrer ma figure. Quatre cent trente années à celle de l'étoile Polaire pour épingler son point minuscule, datant du Greco, de Galilée, de Shakespeare ou de Montaigne, à ma rétine. De la même façon, ce ne furent pas vingt mètres, mais quinze années de chute nécessaire pour

12. Jean-Marie Souriau, *Grammaire de la nature*, livre en ligne, <http://www.jmsouriau.com/Publications/Grammaire%20de%20la%20Nature/JMSouriau-GrammaireDeLaNature8juillet2007-complet.pdf>.



Paysage n° 136, 2017, huile sur toile, 116 × 96 cm.



Paysage n° 150, 2017, huile sur toile, 135 × 105 cm.

apercevoir enfin, à peu près distinctement, mon portrait de chimpanzé raté, ma figure de trop lent interprète du monde et de moi-même. Par chance, nous évoluons si lentement, nous changeons si peu que cette image n'est pas qu'un obsolète reflet. Il m'aura fallu cette chute durable pour apercevoir enfin la chute, pour comprendre, en écoutant quelques lignes lues de Souriau, que ce n'était pas la peinture elle-même qui me bouleversait mais plutôt *cette chose-là* qu'elle ne me faisait pas, comme j'imaginai qu'elle aurait dû, parce qu'elle ne figurait probablement pas, pour ce qui me concernait, au registre des nécessités. Je n'avais jamais vraiment eu besoin de peinture, je l'avais pourtant choisie – si l'on peut dire ! – comme endroit, comme décor et comme substrat de ma chute, quitte à restreindre les branches, les prises et les aspérités qui donneraient l'espoir d'une issue favorable.

Ce furent donc, assez naturellement, les tierces paroles (celles d'écrivains, de peintres, de critiques ou d'historiens) qui me sortaient d'abord de la bouche, chevauchant l'air, telles qu'elles avaient quitté celles de leurs auteurs vingt, trente, cinquante ou cent cinquante ans plus tôt. Et j'avais le sentiment suffisant de parler. C'étaient encore ces paroles qui s'écrivaient en noir dans mes carnets. Il m'aura fallu écrire et jacasser, copier sans avoir toujours le sentiment de le faire, dire et redire, ressasser pour que se déplacent insensiblement des pans de phrases qui ne m'appartenaient pas. Il avait fallu m'y perdre tout à fait pour m'en délester ne serait-ce qu'un peu, finissant par trouver une zone de contact avec moi-même. J'avais fini par trouver mes propres récits, mes souvenirs et mes sensations dans l'usage et la consommation frénétique de la parole des autres, et cela jusqu'à l'écœurement. J'avais jusqu'alors refusé l'insignifiance de tout épanchement biographique dans l'image. J'avais pourtant lu, utilisé et répété cette phrase de Bernard Noël : « *ce qu'on voit face à une peinture n'est que notre propre contact avec elle.*¹³ » ; je n'en avais pas réellement pris la mesure. Je me trouvais insignifiant, issu d'un monde qui devait avoir souffert d'un défaut d'existence, parce qu'on mesurait tôt l'écart entre nos vies et l'Histoire qu'on nous racontait une fois par semaine, en classe. Aussi, je m'efforçais de faire taire, de minimiser, de rabrouer le moindre de mes mouvements intimes¹⁴. Parce que la peinture ne pouvait en aucun cas concerner ces broutilles, elle appartenait à une catégorie supérieure.

Aussi, je peux désormais poser sans honte ni tracas que la peinture ne m'est peinte qu'une fois longtemps marmonnée, qu'une fois mâchée par des phrases de plus en plus mâchées, chargées de récits, de bribes et coutures hasardeuses. Toute sa subtilité lui est rendue par le langage trouvant ses amorces, ses accrocs et ses pentes, dès lors qu'on a bien voulu laisser s'y engager le grouillement de l'observateur. Quand je reviens à *La Cathédrale* de Staël, je brûle à travers ses *tuiles et plaques laiteuses*, parce qu'elle possède désormais la saveur de la forme langagière qu'elle a suscitée. C'est seulement

13. Bernard Noël, *Les yeux dans la couleur*, POL, 2004.

14. Voir, à ce sujet, Armand Dupuy Et Jean-Marc Scanreigh, *L'avaleur avalé, Squiggles pour Scanreigh*, Le Realgar, 2017.

dans cet acquiescement, me semble-t-il, que quelque chose de la peinture finit par se laisser enfin toucher. Il me faut m'y engouffrer tout à fait, éhontément, égoïstement, comme un sauvage, un renégat, n'y voir que moi-même et mes lubies, y lancer mon vocabulaire sans égard, mes sensations et mes phrases, mes bribes sans queue ni tête, pour qu'apparaisse, progressivement, que se détache et s'isole, par le contrepoint de ma propre substance, autre chose que moi-même. Quelque chose de la peinture elle-même, peut-être. Parce qu'à vouloir se tenir trop près des tableaux, à s'y agripper trop vite, grande est l'obscurité qu'on lance sur la peinture, comme une main d'enfant placée trop près d'une source lumineuse jette des ombres sur le monde et ferait croire à la patte d'un monstre gigantesque.

Dans l'atelier de Liron, peut-être à cause d'une connivence qui dure depuis des années, nous n'attendions donc ni l'un ni l'autre « *le bon mot* », le mot juste ou je ne sais quoi. Nous poussions des paroles devant nos bouches – on aurait presque pu les voir dans l'air –, nommant les strates où nous passions, forçant parfois le passage, bégayant pour les retenir lorsqu'elles filaient trop vite devant nous.

Il ne s'agissait ni tout à fait de voir, ni tout à fait de dire. Mais plutôt de voir en parlant, de voir ce que parler peignait dans la peinture déjà peinte. Avec le désir de soulever des ombres à la commissure de la peinture et du langage, de provoquer des apparitions. Comme si parler, douter, ouvraient un cône clair au-devant de nos bouches. Un cône de possibilités – parce que le doute est un espace. Juste un cône où la présence et l'absence pouvaient battre l'une dans l'autre, se dresser, quitter leur aveuglement, leur exclusion réciproque. C'était le verre d'eau de Maldiney qui s'ouvrait de nos lèvres vers les yeux, comme s'ils furent des mains lancées pour peindre encore et tâter les ombres dans la couleur.

« *C'est seulement alors – dans cette respiration presque douloureuse du langage allant et venant entre ce qui se donne et ce qui se retire – que l'expérience du voir commence à être pensée*¹⁵ ».

GEORGES DIDI-HUBERMAN

15. Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, Les Éditions de Minuit, 2014.



Paysage n° 160, 2018, huile sur toile, 146 × 113 cm.

Doute

Alors on dévide. On laisse agir les restes dans la boîte claire transportée. Les bribes de la conversation, les phrases et bouts de phrases bégayant dans le sac serré du retour, ce poumon visuel où l'on respire sa vue, presque douloureusement, comme on récite à soi-même les lambeaux détachés d'un rêve : l'arbre est mangé par le ciel¹⁶. Une bande blanche borde à droite, une autre, bleu ciel, touchant la première devient le supposé ciel d'un paysage restreint : façade approchée, pilotis clairs et sombres. L'arbre est avalé, dissimulé derrière l'aplat qui possède la couleur du ciel et s'y mêle, mais qu'on ne peut tout à fait se résoudre à nommer ainsi. Parce que ce paysage n'est qu'une succession de faux raccords. De coutures mensongères. Très légèrement, les extrémités de branchages – à moins qu'il ne s'agisse que de petits paquets sombres et moussus – débordent et s'avancent sur l'arête d'une façade, ce sont nos yeux, dirait-on, qui s'approchent très lentement, bavent du noir ou grisonnent sur le blanc du mur, et laissent enfin l'inespérée trace de leur passage.

« Voir comme s'avancent et reculent et se détachent les formes » écrit Liron, mais c'est à l'intérieur de ma bouche, à présent, qu'agit sa phrase transportée, vaguement déformée par la vitesse. De bas en haut, des ombres filiformes d'une clarté diluée rampent sur le blanc sale. Ce n'est déjà plus tout à fait le tableau, mais l'ombre n'en finit pas, rafraîchit longtemps, même sans l'arbre, comme faisaient les marronniers disparus place Bellecour. Je rassemble, ajuste et remaille. Tout bave sur les portières, le vert, le gris, les yeux, la tête assise derrière le pare-brise.

On dévide ce qui n'est plus tout à fait tableau ni parole ni reste de conversation, mais leur étrange rémanence – convection de mots détachés, de lambeaux et de souvenirs. Il y avait ce qu'on articulait distinctement, pour le dire, clair et fort, assis sur un banc. Ce qu'on prononçait encore pour ne pas dire autre chose et remblayer par-dessus la gêne, l'inquiétude ou l'empêchement. Il y avait enfin ce qu'on ne disait pas, qu'il aurait fallu dire, qui se refusait, se cabrait, s'agrippait dans son repli. Mais nos quelques phrases bégayées, non pas masquaient ce que nous ne disions pas, que nous aurions pu dire, mais se déposaient par-dessus, crachin bref sur l'étendue, comme une abeille, une mouche isolée, comme la découpe d'une jeune pousse d'érable balancée dans l'air révèle soudain la couleur du ciel et ses proportions, lorsqu'on bascule la tête et le dos dans l'herbe. Ces mots versés – mais ç'aurait pu être ceux d'une fillette de sept ans lançant *mangeons une glace !*, à titre préventif, pour se distraire

16. Référence au *Paysage n° 118*, 2013.

elle-même d'une possible pensée sombre et l'enrober de douceur – ne faisaient qu'échouer leur tentative ambiguë de dire et de taire en un seul geste, et sans doute était-ce leur seule réussite : la mise en échec du dire par le taire et du taire par le dire. Tout nous clignotait alors sous les paupières, suintant parfois jusque dans la façon d'être assis, de déplacer une main, juste ici, les jonquilles du square dans le dos, la figure à moitié cuite.

Je ne sais si nous envisagions, si seulement nous sentions l'énigme d'aller vers nos paroles¹⁷, dans la parole en train de venir, charriant ses caisses d'ombre, ses ramures, son origine déguisée, un pied devant l'autre, un pied dans l'autre, à perdre pied – pied de biche et nasse –, mais roulant dans les restes de la conversation – cette respiration singulière, ce doute, ces bruits de fond, les miens, ceux du monde : les enfants grinçant sur les balançoires, les passants, les pigeons, la circulation – chose étrange, *le doute*, pensais-je, sans rien en dire à Liron, s'expliquant encore à ma droite, baskets et pantalon rouges, pull vert col en V, comme s'il s'était accordé, sans le savoir, au tableau qui lui posait de sérieux problèmes – « *ce morceau d'architecture rouge* » qu'il m'avait montré plus tôt –, chose étrange, puisque ce qui nous tenait, que nous semblions partager d'être assaillis sans fin, puis courbés, puis défaits, parfois pire, étrange parce que, sur ce banc, poussant nos phrases dans le mélange de chaleur printanière et de vieille fraîcheur des marronniers disparus, le doute que Descartes avait un jour érigé au rang de méthode – mais comment pouvait-il ne pas douter de son propre doute –, me devenait pour un instant chose assez paisible.

S'il sape, s'il empêche, parce qu'on est toujours mal établi, mal assuré de ses choix, de ses actes, de ses pensées, même de ses perceptions probablement trompeuses, le doute devenait le substitut d'une sorte de balancement primitif, la satisfaction suffisante d'un sourd et lointain besoin de bercement, donnant consistance et saveur à nos vies quand les certitudes, au contraire, l'épuisent et l'aplatissent. On n'a qu'à voir les enfants, ceux-là même qui jouaient dans le parc face au banc, derrière les remparts de jonquilles, les grilles basses, cintrées, le portillon, leur plaisir à se balancer, secouant leur tête et tout leur corps sur des ressorts gros comme mes cuisses, fichés dans les grandes langues de tartan vert bordant l'aire de jeux, ou comme ils aiment le faire, ici ou là, le derrière sur une planche étroite, entre deux cordes, dans les grincements répétitifs des mousquetons. On observe encore leurs figures sérieuses, parfois inquiètes, dans le voyage circulaire que fait la piste d'un manège, disparaissant puis reparaisant aux yeux de leurs parents, sur le siège d'une voiture de sport ou d'un étalon blanc, cri-nière ondulée, naseaux dilatés. Mais, chose étrange, me disais-je, surveillant du coin de l'œil les trois

17. « *Toute parole que nous échangeons transmet avec elle le secret de ce passage par la parole* », Valère Novarina, *Devant la parole*, P.O.L, 1999.



Paysage n° 53, 2007, huile sur toile, 123 × 123 cm.

fillettes qui n'avaient que faire de nos questions, lançant leurs corps à toute vitesse, leurs bras nus, se mêlant parfois au monticule d'anoraks sous une cabane de couleurs, s'oubliant dans leur élan de corps et de tête mêlés, oubliant même qu'il nous faudrait prendre la route du retour, chose étrange, alors qu'il déchire, alors même qu'on se trouve laminé, incapable, insignifiant, bon à rien ou mauvais à tout, selon l'humeur, étrange que soudain, assis sur un banc, frottant le bord des semelles sur le gore poudreux de la place, ce doute devienne bercement, à peine douloureux, presque paisible. Pendant qu'il déchire, me disais-je, le doute berce, et pendant qu'il berce, il déchire – l'énoncer distinctement m'était une sorte d'aveu : nous sommes incapables de renoncer à la déchirure, incapables de renoncer au bercement. Juste incapables. Nous sommes notre propre trahison.

Non pas qu'on trouve une forme d'apaisement facile ou de confort à ne pas savoir, à n'être pas sûr, à n'être jamais tout à fait fixé : il s'agit plutôt d'exercer – et surtout de suivre, parce qu'on s'adresse alors à ses propres pentes – le tout aussi légitime besoin d'ignorance, qui n'est pas contraire au désir, au besoin de savoir, qui ne l'exclut pas mais doit en être le revers, c'est-à-dire la modalité négative, une investigation parallèle non plus basée sur l'accumulation de preuves, mais plutôt sur l'attention aux détails discordants, aux accrocs sur lesquels le sentiment trop vif de tenir preuve jette ses ombres. Peut-être n'est-ce là qu'un antidote bon marché, un bricolage, encore, contre la mélancolie, ce refus non choisi des arêtes trop saillantes, des lignes fixes et fermées ; parce que les idées claires effraient. Le doute devient alors une moindre plaie, puisque la première des douleurs infligées est celle de n'être jamais sûr d'être blessé, de n'être jamais tout à fait convaincu, même dans les pires moments d'incertitude, de douter vraiment. Parce que quelque chose pourrait, malgré soi, feindre ce doute, être si tranquillement sûr de douter qu'il n'y aurait plus d'espace possible pour le doute. Peut-être que tout n'est toujours que le rêve d'un rêve, que l'illusion d'une illusion. Le simulacre d'un doute. On ne peut alors jamais saisir, ni soi-même ni la moindre parcelle du monde et la réponse apportée par Descartes à ce vertige, il y a quatre cents ans – rien ne peut altérer son sentiment d'être quelque chose s'il a décidé de l'être –, ne console toujours pas. Aucune réponse ne console. La seule consolation, peut-être, la tirons-nous du bénéfice secondaire de ce va-et-vient, de cette ondulation sans fin de la pensée, toujours à coudre et découdre le savoir et l'ignorance : ce bercement tant bien que mal.

Si la pensée, telle qu'elle explore, pense et tâche de gagner du terrain sur le monde, tolère des contours, ce pourraient être ceux d'une méduse aux lignes silencieuses, boîte dénuée d'angles, naviguant dans les courants, entre deux eaux, par déformations successives, se gonflant, contractant sa surface diaphane et tirant ses filaments dans l'obscurité. La pensée rationnelle, le savoir établi, s'ils manquent parfois de souplesse, c'est à proportion de l'intranquillité des formes explorées sous la lumière. C'est l'effet probable de leur affirmation mutique, toujours partiellement inquiétante et de leurs dérobades incessantes. Le savoir, en tant que zone supposée de conquête, devient alors autre



Paysage n° 64, 2009, huile sur toile, 123 × 123 cm.

chose qu'un simple réservoir. C'est une bordure active. Il questionne sans cesse sa propre limite et concerne avant tout les jonctions que nous nous donnons avec le monde. Il est un rapport, une façon de s'abouter aux formes et de s'y ajuster. Zone de contact hirsute, mal définie parfois, ou bien marginelle nette, impeccable, presque coupante. Et cette inquiétude de la *forme inquiète*, semble-t-il, est la matière même des tableaux de Liron. Qu'importe pour l'instant :

Le doute, le bercement, la déchirure. On ne dit rien. On écrit cette phrase au retour, *le doute berce*. Et Rilke, encore, puisque tout est toujours là, disponible, en avance sur nous, déjà consigné, dans l'attente que nous y soyons nous-mêmes un jour. Sa phrase inacceptable et essentielle – sans doute n'est-il pas besoin de choisir :

« *Votre doute lui-même peut devenir une chose bonne si vous en faites l'éducation.*¹⁸ »



Paysage n° 118, 2013, huile sur toile, 123 × 123 cm.

18. Rainer Maria Rilke, *Lettre à un jeune poète*.



Paysage n° 161, 2018, huile sur toile, 146 × 113 cm.

Retour du retour Vase / vent

Une heure, une heure et quart à rouler, tête déplacée jusqu'à s'étourdir d'images et de syllabes amputées. À rouler dans la matière compacte, indémêlable, souffrant de n'être encore qu'un agglomérat sans temps, se précipitant fébrile vers l'asile du langage, cherchant l'ouvroir artificiel des conjugaisons. Matière aux prises avec l'oubli, avec ses minuscules dents de piranhas rongant les bords et le centre.

On tourne, on brasse de façon répétitive, mais pire encore, on soupçonne déjà l'action du grand avaloir, de la chose innommable qu'on ne sent pas s'approcher et dont le plus grand pouvoir est d'engloutir jusqu'à l'idée même d'un quelconque avalement, dévorant d'un seul tenant l'image et toute trace de son propre travail de sape sur l'image. Une heure et quart à rouler dans cet agrippement, dans l'inquiétude crispée des fragments. Tête déplacée plus vite que nature et langue retardataire, les bras de Liron voltigent, coupés par les paysages déballés, ramenés du fond par-dessus baskets et pantalon rouges – la mémoire anxieuse accélère ces fragments pour éviter leur chute, leur disparition, et les rendre à l'orbite. L'irruption d'un lointain Beckett susurré – « *L'homme qui a une bonne mémoire ne se souvient de rien parce qu'il n'oublie rien.*¹⁹ » – n'apaise et ne raisonne qu'à grand peine. Il s'agit pourtant d'autre chose que d'une affaire de mémoire. De cette querelle avec l'oubli, l'enjeu n'est pas le souvenir, n'est pas seulement le maintien crispé, l'itération rassurante, à volonté, de bribes accumulées, mais d'abord la *composition*. C'est l'assemblage filandreux, déjà, des éléments d'un tableau verbal complexe qui serait capable non pas de reproduire les formes et les couleurs déposées par Liron, mais plutôt de rendre quelque chose de leurs effets. Un tableau qui donnerait la façon de toucher, liant la surface et la main supposée.

Aussi, je tourne les images vaporisées dans l'habitable, les syllabes prononcées, je recommence et distribue. C'est une nuée d'insectes incandescents dont les articles et les instants ne se succèdent plus tout à fait, mais bourdonnent à ma figure, s'aboutent mal ou bien. Une heure et quart à rouler, à confondre parfois la pédale d'accélérateur et mes mouvements de tête – je surveille l'étrange trinité tête-pied-compteur qui voudrait que coïncident les flux, que s'assemblent ce qui file en tête et, par-dessus, le glacis des couleurs léchant à toute allure, mais si lentement, la carrosserie, les portières et la double paroi de mes yeux.

19. Samuel Beckett, *Proust*, Les éditions de Minuit, 1990.

Rouler puis rentrer, les mains posées sur la table à présent – mon second véhicule, dont l'immobilité même serait la modalité voyageuse des mouvements, des transports et convections qu'elle génère à son tour. Les yeux perdus, les mains reposant sur le vert passé du formica. Les éraflures, les coups ronds de poinçon raniment au centre et répètent les gestes d'une femme âgée. Elle ne visitait plus l'étage de sa maison depuis la mort de son mari dans l'une des chambres aux tapisseries lourdement fleuries. Depuis des années, elle ne naviguait plus que de la table au fauteuil, poinçonnait ses tissus, les cousait, puis s'endormait dans les lueurs d'un poste de télévision. Table désormais déposée dans une autre demeure, dont les bosses, les creux, les altérations du plateau excitent et dévient mes pensées. On s'installe, on attend. On tourne avec ce mot, *présence*, que Liron répète. On étale, on éparille des pages détachées. On répète avec lui, seuls ses bras bougent encore dans les tableaux qu'il déplace. On suspecte le mot *présence* de n'être qu'un échec parmi d'autres, trop diffus pour nommer ce qui peine à l'être – on tire un papier, ramène au centre, copié d'une écriture à peine reconnue, le morceau d'un poème d'Alejandra Pizarnik : « *la langue est un organe de connaissance de l'échec de tout poème*²⁰ ». Par extension, peut-être est-elle l'organe de connaissance intrinsèque de l'échec de toute parole, de toute vie, cet échec d'amont, toujours déjà là – une sorte de noyau d'échec constitutionnel. Et, *présence*, serait le nom de cet échec. Le nom de cette impossibilité de voir, de dire, d'entendre, l'impossibilité qui pourtant prend corps – je sens confusément le travail de composition, recomposition, décomposition du tableau verbal, ce compostage actif des chairs parlées, à je ne sais quelle intersection. Peut-être suis-je moi-même le tableau que j'attends, peut-être suis-je Magus de Balzac, « *tableau vivant au milieu de ces tableaux immobiles*²¹ ». On pouvait en effet devenir soi-même un tableau, parce qu'un tableau n'est jamais seulement l'objet qu'il désigne. Il est encore l'actualisation, dans le pictural, dans la couleur et la touche, d'un faisceau questionnant, désirant, d'un rapport à l'espace, au temps, à la mort. On pourrait dire « *c'est une vie* », simplement, mais ce serait ne rien dire. Aussi, j'ai longtemps nourri le fantasme d'un peintre sans tableau, d'un peintre ne peignant pas parce qu'il serait lui-même son tableau. Non pas peintre *ne peignant plus*, mais véritablement *ne peignant pas*, parce qu'il ne s'agirait pas tant d'un renoncement, d'une cessation d'activité que d'un désir actif, d'une volonté farouche d'agir à *ne pas*, ici et maintenant. Parce que tout peintre sérieux, supposais-je, devait bien sentir l'inadéquation de la peinture, de son désir ou de son projet, avec ce qu'il en résultait enfin. Parce que *la peinture*, on le sent dès lors qu'on y plonge les mains, *est un organe de connaissance de l'échec de tout tableau*. Il ne pouvait alors que se rendre à cette conclusion : il faudrait continuer en cessant.

20. Alejandra Pizarnik, *Ce soir, dans ce monde*, Poème traduit par Carlos Alvarado, 2008.

21. Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*.

Paradoxalement, cette absence de tableau ne signifierait pas qu'aucune peinture ne se peint, mais plutôt que peindre s'exercerait alors dans un espace d'affrontement intermédiaire dont la réalisation serait peut-être une simple inflexion de ce qu'on nomme *rapport au monde*. En regardant des tableaux de Scully, Liron avait relevé des indices possibles de ce genre de mouvements contraires : « *Les choses impossibles, la littérature, l'art, n'existent magistralement qu'à la jonction de deux ordres qui s'excluent, et dans cet antagonisme maintenu. Elles en sont la pulsation, la vibration tendue*²² ». C'était donc cela : on aurait éliminé la matière pour ne garder que la pulsation, la vibration. Rien de neuf. Sol LeWitt l'avait déjà lancé : « *L'exécution est une affaire superficielle. L'idée devient une machine qui fait de l'art.* » Par ailleurs, peindre aurait été dégagé des contraintes de jugement liées aux sentiments de réussite ou d'échec, aurait été dégagé de tout motif parasitant la glissade, le dérapage lent des yeux dans la couleur. Mais les amateurs de peinture, les répliques actuelles du « *chef des tableaux* » balzacien ne sauraient se satisfaire de non-tableaux. Alors j'avais fini par ravalé ma lubie.

/

Je tourne et m'étonne de l'obsessionnelle et soudaine fixation sur les murs de l'atelier de Liron. C'est la caisse, le poumon clair, la méduse ondulant par-dessus les tableaux qui s'impose d'abord. Une façon de n'aller pas vers la peinture trop directement, ne faisant qu'explorer ses périphéries, le pittoresque de murs couverts de formes absentes, cherchant les indices de son exercice ailleurs que dans le résultat, les cherchant peut-être à présent dans le texte s'amorçant, broussaillant derrière mes sourcils, avec l'entrave ou le contrepoint d'une phrase de Foucault, parce que c'est maladif, on ne cesse de contrer ses propres élans : « *Ce qu'on voit ne se loge pas dans ce qu'on écrit* ». Mais qu'importe, parce qu'on a tôt senti, les mains sur le volant, que l'enjeu ne concernait plus tout à fait ce qu'on avait vu. Tout n'était plus qu'empoignade pour qu'existe cet espace fragile qui ne cessait de s'ouvrir en tête, plus qu'un effort pour apercevoir la chose enfin dépliée, s'en faire une image à peu près stable, mais chaque fois contrariée par son effondrement puis son recommencement ne pouvant alors la saisir que dans son dénuement : ne garder que la boîte : sol, mur plafond lavés de toute présence, de tout détail, lavés d'eux-mêmes, ne préservant que l'agencement de lignes, d'ouvertures. Il ne s'agissait plus que d'entrevoir la lente migration du volume à travers lui-même. Non plus l'atelier mais sac travaillé par sa propre impossibilité, volume contrit par ses conditions d'apparition dans le langage, par l'impérative soumission à cette catégorie partiellement inapte à rendre compte de ce qu'il était, mais son seul lieu possible.

22. Jérémy Liron, *Autoportrait en visiteur*, L'Atelier contemporain, 2015.







Exposition *Hypnagogies*, galerie Isabelle Gounod, Paris, 2014.

Et, pourtant, tout respire encore. Si les contraintes temporelles et linéaires du langage sont incapables de donner la sensation du tableau, parce que phonèmes, syllabes et mots s'inscrivent dans une chaîne articulée, unidirectionnelle, au sein de laquelle aucune superposition, aucun glaci, aucun empâtement ne peut avoir lieu – il n'est tout simplement pas capable d'émettre deux sons contraires simultanément –, tandis que les couleurs se répandent en tous sens, se mêlent pour en former d'autres, se percent, se modifient, se chevauchent partout à la fois sur la surface.

Et, pourtant, le sac mal en point, contrarié, insiste dans mon langage. Depuis plusieurs jours, comme n'ayant pas cessé de rouler, je note frénétiquement des pensées détachées que j'étale, que j'agence en feuillets déplacés – je compose, ne sachant pas par quel bout saisir et mener ce qui s'avance, ce tableau sans bords (ce sac). Tout se tient là, presque illisible, ramifié – tentacules rentrés, sortis, éparpillés – le sac se tient juste à l'orée du langage, il y bute, semble vouloir repousser le recours à la stricte successivité linguistique. On dérive, on est perdu face à la masse des pensées qui s'aggravent et se désespèrent plus encore d'avoir été mises au jour. Comme si l'on ne touchait pleinement son ignorance, ses empêchements, qu'on en prenait la mesure approximative dans l'effort décourageant pour clarifier les choses. Parce que tout effort de clarification contient un désastre. Ce désastre est sa vérité. Parce que l'exactitude de l'affaire, c'est l'impossibilité de toute exactitude. C'est la confusion, la déroute, la peur consécutive à l'effort. Je voudrais confusion et clarté sans rivalité, l'une travaillant dans l'autre – ou disons laisser s'exercer leur rivalité sans choisir. Il serait sans doute moins décourageant de ne rien faire, de se satisfaire de pensées vaporeuses, de rester peintre sans tableau. Livres ouverts et fermés devant, dessins qui papillonnent et narguent, s'étalent et dévorent à grands pans le vert poinçonné, les histoires de vieille femme sur la table. Par cette accumulation de notes éparses, de livres aux pages marquées ou cornées, par la minutieuse collecte et l'agencement progressif des images d'un autre, c'est une sorte d'autoportrait qu'on trace, d'abord sans savoir, puis de façon plus nette, plus volontaire : *pour que ce soit tout à fait toi, lui disais-je, il faudra que ça me ressemble*. Il faut cette différence d'abord.

Je ferme livres et carnet. Ce n'est plus vraiment l'atelier, mais ce seul sac, ce poumon de tête devenu la forme de mon tableau, fantôme de fantôme, qui s'enfle et se rétracte, respire moins fort – je roule encore. Je m'enfonce de fatigue dans le canapé, dans les mousses éventrées. Quelque chose cède. La forme contrariée s'est épuisée dans son effort vers le langage. L'obsédant volume s'apaise enfin, trouvant satisfaction dans le mot *sac*.

Je reviens alors au morceau d'architecture rouge, aux verts, aux gris qui bordent, aux transparences, aux couleurs d'une autre époque qui montent à travers la surface sans la crever et miment un trajet vers le regard. Je glisse jusqu'aux marges indécisées du tableau. Retourne aux questions de Liron, à son ressassement de possibles et de butées. Il s'agirait de faire exister plus franchement le tableau,

me dit-il, d'atteindre une forme de *présence*. Avec des gestes anxieux et la tentation, parfois, de faire usage de procédés trop faciles ou convenus. Parce qu'on finit, malgré soi, par connaître les recettes habiles, avec un peu d'habitude et de temps, ou bien l'on cède à ses tics – il faut refuser. Il faudrait au moins pouvoir, puisqu'on ne peut se satisfaire d'un non-tableau, d'un geste sans fin contenu, travailler d'une main détachée, trouver des gestes et des lignes qui déjouent la volonté propre et pouvoir enfin prononcer cette phrase du Douanier Rousseau : « *Ce n'est pas moi qui peins, mais quelque chose au bout de ma main* ». *Présence*, donc, dont Liron guette l'avènement fébrile dans la tentative de son propre effacement, comme j'attends moi-même, accroupi dans le fond de ma salive, ne serait-ce qu'une brève apparition. C'est parfois très peu qui manque pour que la chose existe enfin, se stabilise. Une simple inflexion : la tonalité d'une couleur amortie, un agencement de lignes rehaussé, quelques touches franches ajoutées dans un feuillage...

Deux grands rectangles identiques sont à présent déposés devant nous, sur cales, tout juste sortis des cartons d'emballage. J'avance vers les verts, les bleus, sans choisir, la tête s'engouffre. C'est d'abord la couleur d'une piscine, l'eau chlorée d'un bassin, la torsion liquide du fond carrelé de faïence. L'eau claire couverte d'une structure sur pilotis qu'allège un peu la baie vitrée. Il s'agit d'une vue du toit de la Cité Radieuse de Le Corbusier. Un grand souffle passe à travers les volumes. La lumière vive semble celle d'un été. Elle mange le blanc des murs, les chaule pour qu'ils se mangent à leur tour, s'annulent et blanchissent enfin l'espace environnant. Le ciel est neutre et sans saison. L'étrangeté tient au fait que les formes ne se découpent et ne se détachent pas par-dessus le supposé ciel. C'est le bleu pâle qui s'étale parmi les formes et semble venir arrêter leurs bords, les définir. Un grand vent, *Mistral* peut-être – « *je viens du Sud !* » semble rappeler Liron –, a nettoyé le tableau de toute facétie, de toute anecdote. C'est un rouleau compresseur ramenant sur le même plan l'architecture, l'eau, le ciel. Comme si l'on avait doté les volumes représentés d'une conscience aiguë de leur mensonge. L'efficacité de la perspective contient et révèle sa déroute, n'élimine pas les stigmates de l'astuce. Les volumes se creusent, s'avancent et se décrochent les uns des autres pour donner l'illusion presque documentaire d'architecture. On voit également comme ils se touchent dans le plan, comme ils restent et désirent rester morceaux de peinture – la portion non peinte au bas du tableau y insiste. On sent l'extrême sensibilité des jointures, des zones de contact : ciel se soudant aux pilotis et les ombres à leurs formes...

Les yeux reviennent au bassin. La transition vers le second tableau se fait de façon naturelle – c'est-à-dire qu'on n'a d'abord rien remarqué, on s'est contenté de passer, d'être dans le premier tableau, puis dans le second, comme si, passant de l'un à l'autre, les yeux n'avaient jamais rencontré le moindre pan de mur. Sans doute est-ce l'effet du subtil jeu de mosaïque ornant le bas de la façade

du *Paysage n° 125* qui s'adresse au bassin du toit de la Cité Radieuse. D'une certaine façon, le second tableau commence déjà dans le premier, ou peut-être est-ce l'inverse : le second vient s'y résoudre, parce qu'il fut, apprendrais-je un peu plus tard, le premier peint. La mosaïque turquoise du bassin chloré s'est soit relevée, soit rabaissée, opérant un saut spatial, et ce mouvement, façon tablier de pont-levis, de l'horizontal plan d'eau à la verticale d'une façade, s'accompagne d'un saut temporel. L'eau claire et bleue de piscine s'est soudainement verdie d'algues lorsque la surface s'est redressée. Des murs d'eau croupie se sont levés et s'incurvent légèrement parmi les formes déposées devant ma figure. Les yeux s'ouvrent sur ce tableau comme s'ils le faisaient de l'intérieur d'un bocal. C'est une étrange sensation. Le virage amorcé – parce ce tableau est avant tout la recherche discrète d'une sensation de virage à l'angle d'un immeuble²³ – semble s'accorder à la courbure d'un temps mélancolique et lointain. Il s'agit de l'angle d'une rue lyonnaise et l'on s'imagine Liron virant dans la carcasse d'un bus bondé, surchauffé, la joue sur la vitre ou bien la main lancée par la fenêtre de sa voiture, photographiant hâtivement ce qui du monde semble alors pivoter, cherchant ensuite, dans l'image dérobée à l'instant, sa propre sensation d'avoir chaque fois peint ce virage de ses propres yeux. Les façades sont presque étouffantes. L'espace baigné d'une lumière d'algues ou d'une eau légèrement vaseuse monte par-dessus les yeux, déborde et s'y verse. L'air manque partout, la rue semble engloutie, l'eau presse déjà les tempes. La couleur ramène des odeurs dont j'identifie presque aussitôt la provenance. Ce sont celles d'un livre. Dans *L'Invention de Morel*, Adolfo Bioy Casares décrit l'aquarium infect qui est à la fois le plancher du salon rond du musée dans lequel se réfugie le naufragé et sa seule source lumineuse – la lumière vient donc du sol –, par un système de projecteurs immergés. Cet aquarium est peuplé de poissons morts et nauséabonds. Il avait fallu laisser couler l'eau – devenue jus putréfié – des jours durant pour en faire la vidange.

L'observation des deux grands tableaux s'était finalement contractée dans la banalité d'une phrase abandonnée sur le coin d'un papier : *Liron, vase et vent*. Elle décrivait probablement le régime double et parfois contradictoire de la temporalité, de la rythmicité, dans l'espace des tableaux. Elle décrivait une vitesse horizontale, celle d'une temporalité rapide, d'une perception immédiate et simultanée des éléments de la surface peinte, facilitée par la présence limitée des détails et par de grands aplats, comme si le tableau avait été nettoyé de tout superflu par l'engouffrement d'un souffle puissant, d'un vent corrosif, la lumière grillant de surcroît les façades et la végétation, ne préservant que l'essentiel, les lignes fortes. Mais la phrase faisait également état d'un régime temporel vertical, d'une lenteur de vase accumulée, et de son pourrissement, de sa fermentation dans l'épaisseur, ramenant la peinture à l'échelle des gestes, de leur successivité perceptible, par l'accumulation de touches, de

23. Se reporter à l'entretien *L'infinie distance des choses dans leur temps*, en fin de volume.



Paysage n° 125, 2014, huile sur toile, 186 × 211 cm.



Paysage n° 126, 2014, huile sur toile, 186 × 211 cm.

couches visibles à travers les interstices et les réserves. Et ces régimes temporels s'exerçaient l'un dans l'autre, par nappes, par poches ou filons. Mais pour compliquer ce rapport de régimes rythmiques contigus, cet enchâssement de vitesses contraires, ajoutons que les bricolages de Liron trouvent parfois leurs moyens dans la récupération, dans l'usage, à fins personnelles, de procédés issus d'époques différentes. Si, selon lui, la peinture est le fil ténu qui nous relie à ceux qui appliquèrent les premières couleurs sur des objets, des parois, si elle nous cheville à ce que nous supposons de l'origine de l'art, elle nous offre encore un répertoire varié de moyens éprouvés par d'autres, qui sont autant de possibilités, de solutions, parfois, pour répondre aux nécessités des présents tableaux : *« J'étais parti au départ à gauche sur un jeu de touches presque impressionnistes ou Nabis, un peu Vuillard avec des jeux de rouge garance dans le vert mais je n'y crois plus. À droite, un geste répétitif pour esquisser une masse de longues feuilles, mais c'est un peu monotone et gauche. Le coin droit en haut est sans caractère, ennuyeux, c'est du faute de mieux, ça ne sert à rien, donc c'est en trop. En gros je me trouve là avec ma maison rouge au centre et ces deux masses latérales un peu molles, sans caractère. Il ne faut pas qu'elles viennent concurrencer l'architecture, ça l'éteindrait et deviendrait trop bavard, confus, polyphonique. Je voudrais des masses franches comme chez Cézanne, avec du caractère, sans préciosité²⁴. »* Ce sont aussi ses origines marseillaises qui s'actualisent dans chacun des tableaux par une certaine conception du ciel, de la lumière et du rapport aux volumes qu'ils baignent, par la récurrence de certains végétaux typiques (figuiers de barbarie, aloe vera...), ou par les références multiples à la Cité Radieuse...

Il faudrait cependant disjoindre ce qui relève des origines, les siennes, celles de la peinture et de ce que nous en savons, de l'origine telle que la décrit Benjamin, cette chose qui chaque fois vient naître au tableau, torsadé dans la pâte, survenant dans la peinture en train de se peindre au bout d'une main presque détachée, dérivant sur la surface. *« L'origine, bien qu'étant une catégorie tout à fait historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses, écrivait ce dernier. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître²⁵. »*

Il est toutefois difficile, au premier abord, de saisir ce qui, chez Liron, donne l'impression de temps plus ou moins visqueux, plus ou moins contraires et enchâssés dans l'immobilité du tableau. Le *Paysage n° 125* donne peut-être un élément de réponse. Ce sont les discrets bouleversements de l'usage de la représentation perspective – ceux-là même qui donnent la sensation de virer sans fin

24. Jérémie Liron, *Lettre à A.D.*, Les Pas Perdus, 15.03.2014.

25. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Flammarion, 1985.

dans ce virage peint –, ces entorses subtiles à la représentation de l'espace, qui se mettent à faire du temps dans le temps. Le « *tourbillon* » de Walter Benjamin décrit assez bien ce rapport étroit de la surface au temps. Localement, le plan d'eau lisse et d'apparence continue (à l'instar de celui du tableau) se tord, s'enroule sur lui-même et par cette déformation passagère indique la présence d'un mouvement dans le mouvement, d'une temporalité logée dans une autre. Ainsi le rythme et le temps se révèlent chez Liron par un jeu de distorsions et de froncements locaux de l'espace représenté, auquel s'ajoute la variété des procédés, des références et leur assimilation subjective.

Le monde qui fonce

On traverse et fend les paysages, les souvenirs de paysages déjà fendus, à n'en plus savoir quels sont les bords et les coutures du montage. La mémoire fait des bulles, des cloques, des volumes où l'on passe et pense, et cela nous traverse à son tour, se soulève, s'avance et replonge derrière lui-même, à toute vitesse, dans l'exercice même de sa lenteur. On suit les mouvements de tête fixée, leurs courbes, leurs sauts dans la vitesse du pare-brise, les paysages étirés sur les portières d'une voiture d'après-coup, tels qu'ils me semblaient devoir s'afficher, légèrement bombés, métallisés. Véhicule mental à présent, paré de reflets mobiles et de leurs ondulations – n'effectuant pourtant pas de moins vrais trajets. Quelque chose du vertige, encore, de nos têtes véloces déposées sur le banc scellé d'un square, place Bellecour, sur lequel nous étions, à peine plus tôt, dans l'ombre absente des marronniers, avec jonquilles, cris d'enfants et chaleur mêlés sur nos figures. Peut-être était-ce encore l'effet des tableaux sur nous. Nous assistions aux répercussions de leurs régimes temporels complexes qui se résolvaient parfois sous forme d'oxymores visuels, presque imperceptibles, donnant des sensations d'*immobilités rapides* ou de *fulgurantes lenteurs*.

56/57

« *Faire et réfléchir l'expérience d'un monde qui se jette à vous dans son immobilité même*²⁶ », c'est ce que notait Liron au sujet de son travail, de son geste, mettant à jour cette rythmicité paradoxale, à peine perceptible, de prime abord, dans ses tableaux²⁷. Il faut passer du temps, les voir assez souvent, pour déceler les entorses discrètes mais nombreuses au strict système perspectif. Et c'est par la soudaine perception de ces écarts, à l'image de la branche de cèdre d'Adolfo Bioy Casares se détachant de sa réplique projetée par l'invention de Morel, qu'on entre dans la peinture, qu'on accède à son épaisseur sensorielle. Un simple coup de vent venait créer l'instant disruptif, provoquer l'intrusion du temps dans le temps. C'est par ce décollement que le naufragé prend acte, enfin, des strates temporelles qui lui sont restées imperceptibles. De la même façon, ce que donnent les tableaux de Liron, par leur contraste rythmique, notamment, c'est la sensation du temps. C'est-à-dire qu'ils ont pouvoir de donner le temps lui-même, si l'on admet qu'il n'est que la sensation qu'on en a.

26. Jérémie Liron, *Le livre, L'immeuble, le tableau*, Publie.net, 2008. On pourrait rappeler que ce paradoxe s'affirmait déjà dans le projet initial de Liron : « *Je pense qu'il y a dans mon travail cette volonté d'inscrire le mouvement dans la stabilité* » notait-il en 2006 (notes du blog de l'artiste *Les pas perdus*, reprises sur le site *Tiers livre* de François Bon)

27. Le *Paysage n° 125* donne un exemple assez perceptible de ces sensations de rythmicités vibrantes et contradictoires qu'on voit parfois dans les tableaux de Liron. Le traitement de la partie basse de la façade (mosaïque), est à la fois emprunt de lenteur (répétition du geste qui implique une certaine durée) et de vitesse (traitement à la hâte, chaque carreau n'étant qu'un bref coup de pinceau).