

Henri Maldiney

L'œuvre aventurière
de Nicolas de Staël



«Il existe des types d'homme pour qui la vie n'est que le véhicule des actes héroïques, des actes et des paroles poussés jusqu'au paroxysme, équilibrée ou annihilée par le plus fort et toujours tendue jusqu'à la rupture. À ce type d'homme appartient Nicolas de Staël.»

(Hajdu. Catalogue du salon de mai 1955)

Texte initialement publié en 1995 dans le catalogue de l'exposition Nicolas de Staël organisée par la Fondation Pierre Gianadda (<http://www.gianadda.ch/>), que nous remercions pour sa courtoisie à nous accorder sa reproduction. Ce texte a été repris par Henri Maldiney pour être publié sous le titre "Nicolas de Staël ou la nature aventurière de l'artiste" dans "ouvrir le rien l'art nu" chez encre marine. Pour la publication sur le site de l'AIHM nous tenons compte des reprises apportées par Henri Maldiney et adjoignons les reproductions d'œuvres. Joël Boudierlique.

L'œuvre et la vie de Nicolas de Staël s'articulent l'une à l'autre de l'intérieur de chacune. Toutes deux portent la marque, au creux d'elles-mêmes, de ce qui, suspendu à son issue comme à l'impossible, a à devenir réel : *l'existence*. Exister c'est, au sens non trivial du mot, avoir sa tenue hors... en avant de soi, en soi plus avant. Se tenir hors de soi et interioriser ce hors, c'est le paradoxe constitutif de l'existant, qu'il peut non pas résoudre mais soutenir en faisant œuvre. La peinture a été pour Nicolas de Staël cette issue à l'impossible à partir de laquelle son existence s'est destinée.

«Toute ma vie j'ai eu besoin de penser peinture, de voir des tableaux, de faire de la peinture pour me libérer de toutes les impressions, de toutes les sensations, toutes les inquiétudes auxquelles je n'ai jamais trouvé d'autres issues que la peinture.»¹

La peinture cependant doit bien avoir partie liée quelque part avec le monde dont en existant nous sommes. Mais ce lien pour le peintre est ambigu : les sensations dont il lui faut, par elle, se libérer pour être ne sauraient être rejetées sans qu'avec elles disparaisse le monde. Il ne s'agissait pas pour Nicolas de Staël de troquer le monde effectif contre un monde idéal, c'est-à-dire de substituer aux anciens objets de la peinture figurative le nouvel objet, non moins objet que les premiers, de la peinture figurale qualifiée systématiquement d'abstraite.

L'idéal selon Nicolas de Staël n'est pas un objet mais un lieu, *« une espèce de lieu défendu auquel on n'a jamais accès »*. La peinture en acte dans ses œuvres est un lieu où exister par-delà toutes les

anticipations du possible : comme l'existence, elle ouvre à l'impossible... *« et l'on finit toujours par avoir une sensibilité proche de la folie, près d'inévitables obstacles que l'on choisit toujours là où l'échec est imminent »²*. C'est tenter l'ouverture à l'impossible que de tenter d'accéder au réel dont la définition même implique le recel. Qu'est-ce en effet que la réalité ? *« une signifiante insignifiante »*. Cette formule de Hugo von Hofmannsthal fait écho à celle d'Héraclite : *« s'il n'espère pas il ne rencontrera pas l'inespérable, lequel est incherchable et sans chemin d'accès. »* Cela vaut pour tout. *« Les beaux tableaux : ceux dont on peut dire on ne sait où il va ni d'où il vient. »* Aucune voie n'est la voie.

La peinture de Nicolas de Staël a toujours été en passage. Rapide. Elle a l'unité d'une transformation constitutive.

« Me dépasser moi-même. Je ne sais comment cela se passe ni quand, d'accord en ce moment si je savais quel il est. »³

Il est perpétuellement engagé dans une œuvre en voie d'elle-même dans l'être de laquelle il y va de son être.

Michel Ragon écrit : *« Nicolas de Staël est le premier abstrait du second après-guerre qui bénéficia d'un grand marché et d'une audience internationale. »* Dès 1952 cependant, David Sylvester relevait avec regret dans ses dernières œuvres *« une communion spontanée avec le monde visible »⁴*. Et, par la suite, le peintre fut accusé de retour au figuratif comme d'une trahison. Qu'avait-il trahi ? Un concept - et pétrifié. La contradiction dans les termes entre art abstrait et art figuratif a la consistance de paroles gelées dans l'île Sonnante de

¹ Écrit à l'occasion de son exposition à New York en février 1953.

² Lettre à Denis Sutton, Paris 1952.

³ Lettre à Jacques Dubourg, Lagnes, 12 octobre 1953.

⁴ David Sylvester in The listener (13 mai 1952).

la critique. Les historiographes de l'art thématisent en problème ce qui pour l'artiste est *sa question*, qui se pose par son œuvre et ne peut se résoudre qu'en elle. Ainsi en est-il de la question errante de l'abstraction.

Abstraire n'est pas extraire et détacher de la profondeur des choses, par où elles sont « du monde », des éléments séparés pour les considérer à part dans l'objectif. L'abstraction n'est pas proprement une opération, mais un mode d'ouverture au monde qui se fait jour dans le faire œuvre. Celui-ci met au jour, en en faisant son fondement, non pas tel ou tel élément ou qualité d'un étant, mais l'être de cet étant. Ce qui du même coup met en cause l'existence, soudain surprise, de l'artiste. Une œuvre d'art est un rayon de monde fait regard. Et l'abstraction est l'une des façons du regard qui elle-même a ses modes et son *histoire*.

« Puis-je mourir... moi cristal ? », demande Paul Klee. Il ajoute : « Je suis abstrait avec des souvenirs. »⁵ Il y a une affinité étroite entre souvenir et lyrique. « Le poète lyrique se souvient », dit Emil Staiger ; « tout lui apparaît à nouveau dans cet état de passé hors duquel nous émergeons »⁶. Ce passé immémorial est hanté d'archétypes qui font partie des puissances de l'abstraction et dont le moment pathétique perce dans le style des formes. C'est ce que donne à entendre, appliqué à la peinture, le terme d'« abstraction lyrique » qu'il est devenu courant, après 1945, d'opposer à celui d'« abstraction géométrique ».

Mais le malaise de la contingence et de l'injustification commence en deçà du souvenir et du refoulement originaire. Il commence à la question : « pourquoi de l'étant et non pas rien ? » que seul pose un existant. Quand Malevitch « chercha refuge dans la forme du carré » et exposa un carré noir sur fond blanc, « ce carré n'était pas, dit-il, un carré vide, mais la sensation de l'absence d'objet ». Il n'en

était pas moins un objet, c'est-à-dire, comme l'écrivait Albert Camus à Francis Ponge, « la dernière imagerie du monde absurde ». Les œuvres aussi de Mondrian et de Kandinsky sont des œuvres picturales qui constituent, les unes, et présentent, les autres, des structures objectives. Il n'y a pas, d'un côté, l'abstrait et, de l'autre, le figuratif. Il y a des styles d'abstraction qui sont autant de voies de communication avec cette signification insignifiable que la réalité *est*. Et ce qui décide de l'abstraction, c'est le régime de la forme. Elle peut être *Gestalt* ou *Gestaltung*, structure arrêtée ou forme en formation.

Chaque œuvre de Nicolas de Staël dans les années 1945-1949 se présente comme un faisceau ou un lavis de formes impulsives dont les éléments formateurs, nés d'une décision rapide, loin de se perdre instantanément en elles, font valoir leur énergie propre. Ces longs traits de couleur en forme de barres ne sont pas des objets composant un spectacle. Leur énergie est intégrée à l'énergétique de l'espace, et les formes en lesquelles celle-ci s'analyse sont des trajets. Leur direction continuellement contrariée par des décalages et des ruptures s'entretient d'une tension résolue à soi. Ces formes sont *agoniques*, au sens de l'*agôn* des tragédies, c'est-à-dire en lutte. Leur paroxysme dénonce un état critique, qui suscite un malaise : le malaise d'une fermeture.

Les titres des œuvres le confirment : *porte sans porte, barrière, chemin difficile, ressentiment*. Certaines consistent en un mouvement tourbillonnaire relançant un noyau giratoire à entraîner. Le réel : toupie à fouetter. Les formes en expansion cherchent à tourner au large. En vain : leur forcenerie les ramène en champ clos.

« *La seule recherche sérieuse dans un tableau*, dit Nicolas de Staël, *c'est la profondeur.* »

⁵ Paul Klee, *Journal* 1919 n° 951.

⁶ Emil Staiger, *Die Grundbegriffe der Poetik*, in Ed Atlantis, Zürich 1946. Tr. R. Celis et M. Gennart, *Les concepts fondamentaux de la poétique*, Lebeer-Hossmann, Bruxelles 1990.



Ressentiment, 1947 Huile
sur toile, 100 x 81 cm
Collection particulière

Dans *Ressentiment*, la profondeur est donnée à travers une grille de larges et longs traits noirs entrelacés, qu'aiguisent des fibres de lumière froide. Elle enferme un espace vibrant, directement issu de l'énergie des couleurs vertes, bleues, violacées, disposées en longs traits juxtaposés ou contraposés, dont la compacité se déchire ou s'éclaire d'éclats blancs. L'homme du ressentiment, tourné contre lui-même, se verrouille dans le malaise de sa fermeture.

Une fermeture n'est ressentie comme telle que là où elle contredit, de l'intérieur, la tension ouvrante d'une forme à la recherche d'une issue. Or, dans toutes les œuvres de cette période, le jeu des formes se noue dans un espace circonscrit borné par une zone marginale qui signe la présence sous-jacente, obsédante, du fond. Le fond est obsédant en ce qu'il s'impose à la forme, à l'intérieur de ses aîtres, comme une présence étrangère, intimement ennemie. Il est en elle ce qui ne dépend pas d'elle, et que pour exister elle doit s'approprier. En tout art la forme exprime l'existence. On doit dire d'elle comme de l'homme, que son essence est d'exister, c'est-à-dire d'avoir sa tenue hors. Or le fond duquel les formes se détachent, comme du mur de l'apparaître, mur cosmique sans envers, à partir d'où tout commence sauf lui-même, est impénétrable, intraversable. Et la forme qui s'y réfère et littéralement y prend fond ne peut que se refermer sur lui. Il l'assure de sa consistance mais non de son existence. Car le propre de l'existence est d'être capable de son ouverture.

Au regard de cette ouverture, la question : « figuratif ou abstrait ? » n'est pas pertinente.



Composition abstraite, 1948
Huile sur toile, 60 x 80,5 cm
Collection particulière



Espace à Crans, 1948
Huile sur toile, 46 x 61 cm
Collection particulière

Voici deux peintures de 1948 dont la similitude est remarquable : même structure unitaire d'éléments éclatés, même texture des touches de couleur à la fois fermes et glissantes, même ouverture explosive de l'espace traversé par une onde oblique. Tous les éléments de ces œuvres sont en tension interne et mutuelle. Ce sont des événements. Les événements majeurs sont des contrastes. Les plus puissants mettent aux prises des noirs obstinés ancrant l'espace en lui-même et des blancs voltigeurs en ordre dispersé, le déchirant. Ces tensions se résolvent dans une mutation réciproque. L'acuité de chacun des opposés trouve sa pointe dans celle de l'autre - de sorte qu'ils sont en change mutuel en chaque point radiant de l'espace où s'inaugure leur séparation. La mutation réciproque des noirs compacts et stables et des blancs diffusifs mouvants, dont les quotients de profondeur et d'ouverture différent, implique le simultanésisme de l'espace. L'espace s'ouvre dans une déchirure universelle dont il est le jour.

Or l'un de ces tableaux est intitulé : *Composition abstraite*, et l'autre : *Espace à Crans*. Peu importe que leurs éléments appartiennent à la nature ou à la peinture, ils sont les intégrants d'un même espace. Nicolas de Staël cherche à mettre en vue l'espace même s'espaciant, assurant originairement la simultanité de ses éclats, à toute distance, et à toute profondeur.

Cette simultanité de profondeur et d'ouverture ou, pour employer un terme de Robert Delaunay, le « simultanésisme » de l'espace contredit non seulement la relation fond-figure mais la notion même de fond. Or la peinture du second après-guerre est presque toute obsédée par le fond. C'est du reste une constante de la peinture occidentale. Elle cherche par un jeu de perspectives, d'écrans et de brouillages à dissimuler le mur cosmique, lequel fait face à tout artiste qui commence par « s'objecter » le monde, pour tenter ensuite de le récupérer dans

l'imaginaire ou le symbolique. Le rapport de Nicolas de Staël à l'espace de la peinture et du monde était autre. Et seul pouvait l'exprimer une formule délibérément contradictoire au regard de la pure positivité :

*« L'espace pictural est un mur mais tous les oiseaux du monde y volent librement à toutes profondeurs. »*⁷

Au cours des années 1949-1950, sa peinture évolue dans le sens d'une intégration totale de l'espace à la dimension formelle du tableau. Il tend en premier lieu à supprimer les marges, ces parties mortes entre l'espace vital des formes et le bord du tableau. Il y est poussé par son sens de la forme dont il donnera plus tard, en 1953, cette indépassable formule : « *La surface peinte tente sa forme.* »⁸ Celle-ci est de moins en moins configurée. Elle se définit génétiquement par le rythme d'une surface, impliquant un espace en expansion... Les constituants du tableau ne sont plus des « barres » mais des « lames » radiantes. En 1950, un tableau de Nicolas de Staël est un complexe de plaques tectoniques qui entrent en contact les unes avec les autres suivant des lignes de fracture ou de subduction : ses lignes de vie. En témoignent nettement les lavis de 1950-1951. Leurs plages noires ou grises ne sont ni conjointes ni séparées par des intervalles. Le regard ne passe pas de l'une à l'autre en enjambant un espace intervallaire. Elles communiquent entre elles par attraction et répulsion mutuelles dans le grand vide au sein duquel elles sont en suspens — les blancs interstitiels étant des vides médians à travers lesquels le grand vide circule en lui-même.

⁷ Lettre à Pierre Lecuire, Paris, 5 décembre 1949.

⁸ À Jacques Dubourg, Le Lavandou, juin 1949.



1949-1950
lavis d'encre de chine sur papier, 24 x 30,7 cm



Grande composition bleue,
1951 Huile sur Isorel, 200 x
150 cm Collection particulière

Nicolas de Staël ne « compose » pas. « Composition » pour lui se rapporte à la genèse de l'espace. Qu'est-ce que la « Grande composition bleue » de janvier 1951 ?

Elle se présente sous les espèces d'une jarre dont la vastitude serait à l'étroit si elle devait figurer dans le peu d'espace que ménage autour d'elle sa mise en page. Mais il ne s'agit justement pas de « mise en page ». L'espace n'est pas là avant la forme, à l'attendre. Il naît de la spatialisation de la surface peinte tentant sa forme. Celle-ci appartient à l'espace avant d'appartenir à une quelconque objectivité, qu'elle soit figurale ou figurative. Le partage dedans-dehors est le même qui caractérise l'existence. Nous n'habitons notre espace propre que par le relais de l'espace étranger, et ne hantons l'espace étranger qu'à travers notre espace propre.

Un événement extérieur peut éclairer un artiste en tension sur le sens encore voilé de sa quête. D'avril à juin 1951 eut lieu à Paris une exposition des mosaïques de Ravenne. Si l'art est quelquefois une harmonie parallèle à la nature, c'est ici. Celui qui sait voir avant d'avoir déjà vu décèle un parallélisme

incontestable entre les voies de la lumière émanant des tessères des mosaïques et celles de la lumière du monde surpris dans son éveil. La composition lumineuse des tessères de Ravenne a révélé à Nicolas de Staël le pouvoir spatialisant du discontinu.

Dans ses *Compositions à fond rouge*, les taches rouges sont des résurgences du fond. Celui-ci n'est plus un arrière-plan de référence, mais le milieu de formes en formation. C'en est fini du fond comme mur. Avec lui disparaît l'espace tactile (haptique) au profit d'un espace optique. L'espace se traverse lui-même et s'ouvre à toutes profondeurs. Chaque couleur se cherche, tend à elle-même à travers des modulations qui mettent en cause toutes les autres. Ces tensions sont résolues dans un rythme unique qui implique un espace suivant les voies duquel les formes se forment. L'espace flotte entre les taches qui sont elles-mêmes en suspens dans sa profondeur. Elles retournent à cette profondeur de laquelle elles procèdent. C'est la simultanéité de ces deux moments opposés de procession et de conversion qui constitue le moment de réalité de l'œuvre — comme celui du monde dans Plotin : « *J'ai choisi de m'occuper sérieusement de la matière en mouvement.* »⁹

⁹À Olga de Staël, Paris 19 août 1951.



Composition sur fond rouge. 1951

Il ne s'agit pas de décomposer le mouvement en perdant la mouvance, à la manière des Futuristes, mais, par le rythme et la lumière dans lesquels la couleur surgit en un nouveau visage, la peinture de Nicolas de Staël est une spiritualisation de la matière.

« Est-ce qu'un tableau peut être taches et rien d'autre ? Je n'en sais rien. »¹⁰

La réponse est dans l'œuvre. Deux peintures de 1951 dont les éléments formateurs sont des taches à la fois compactes et diffusives émergeant de grandes flaque de lumières et d'ombres se présentent l'une sous le titre purement formel de *composition*, l'autre sous celui, figuratif, de *port*. Mais c'est le même moment de réalité qui s'ouvre en elles et tel qu'à l'accueillir l'existant, accordé à son ton, est amené devant son être. Ce ton ne dépend pas de la présence ou de l'absence d'une image. Même là où il y a image, la peinture de Nicolas de Staël, comme les mosaïques byzantines, ne propose pas une image de la réalité, mais livre la réalité de l'image et en particulier sa dimension processionnelle.



Composition. 1951

(Absence de reproduction pour *Le port*)

¹⁰ À Pierre Lecuire, Paris, Paris, 3 décembre 1949.



Grandes bouteilles. 1955. Huile sur toile 100 x 73

À propos des *Grandes bouteilles*, Georges Limbour parle d'« une toile aussi grandiose que le couronnement de l'empereur... avec une foule de bouteilles en robes blanches ou rouges, marchant vers un inoubliable événement ». Cette procession n'est pas un défilé. Car tout y apparaît de face comme dans un bas-relief sassanide commémorant une cérémonie d'intronisation ou d'investiture. « *Fantômes d'objets mais non de la vie vers la mort, au contraire, du néant vers l'existence, ce sont des objets qui prennent formes...* »¹¹ Ces formes sont appelées à comparaître dans un présent absolu vers lequel elles sont en marche en s'advenant.

Quel est l'espace d'un tel présent ?

Anne de Staël décrit une petite toile (10 x 11) de 1951 en ces termes :

¹¹Georges Limbour, *Nicolas de Staël*, in *France-Observateur*, le 8 mars 1956.

« Un tableau de petit format est la percée d'une visée simultanée au plus lointain et au plus près. »¹²

L'espace de la présence n'est pas homogène. Dans la zone proche nous percevons des changements de distance sans changement corrélatif de grandeur ni de forme. Ici la grandeur est un moment de forme et, comme la forme, elle est immuable, absolue. Dans la zone des lointains, au contraire, nous ne percevons pas de changements de distance mais seulement des changements de grandeur. Ce qui arrive droit sur nous du fond de l'espace nous le voyons, là-bas, non pas s'approcher de nous mais se dilater, s'animer d'une tension ouvrante qui grandit. Or ce tableau de Nicolas de Staël implique en une seule vue ces deux visions opposées.

¹²Anne de Staël, *Du trait à la couleur*, juin 2011.

« Le point d'incandescence résorbe toutes les faces, toutes les lames en composition dont le champ en profondeur... et la luminosité des dessous nous donnent le 'temps' et le 'hiératisme'. Un rapport à l'art byzantin du 'Saint Dimitrios entre un évêque et un haut dignitaire, à Salonique' »¹³

La radiance de ces lames et l'extase en elles d'une lumière en profondeur sont en change réciproque à même leur apparaître. Pareillement se résout en simultanéité l'opposition entre « l'enstase » de chaque forme surgissant à soi et sa présence « extatique » aux autres. L'apparition de chacune implique la comparution de toutes : une comparution processionnelle. Toutes ont une présence en personne. Chacune existe son *là*.

La question de la tache (un tableau peut-il être des taches et rien d'autre ?) se pose avec une acuité particulière dans les tableaux de footballeurs (1952).

¹³ Anne de Staël, *Du trait à la couleur*, juin 2011.

« L'art ne rend pas le visible. Il rend visible », dit Paul Klee. De même, la peinture de Nicolas de Staël ne rend pas le mouvement. Elle meut l'espace et le temps. Ici l'espace-temps d'un jeu où la vie se mesure à elle-même à travers des actions, adverses et conjuguées, de vivants. Tel ce tableau, « *dont l'énergie bloquée dans le rythme bousculé d'épais et larges à-plats* » répond à l'énergie bloquée d'« *une tonne de muscles en plein oubli de soi avec toute la présence que cela requiert en toute invraisemblance* ». ¹⁴ Ce tableau ne peut pas être décrit en termes d'images et de signes. Il existe en tant que rythme. Moments rythmiques et moments figuratifs s'y échangent en certains « points disponibles » où le rythme, un instant suspendu — *mais à lui-même* — intègre les moments critiques en lesquels la motricité s'articule. Il s'agit bien de moments critiques, discontinus, où le rythme est mis en demeure de s'anéantir ou de se transformer en lui-même. Un rythme ne tourne pas rond. La discontinuité est sa marque comme elle l'est du vivant.

¹⁴ Nicolas de Staël, *Lettre à René Char*, Paris 10 avril 1952.



Footballeurs. 1952



Footballeurs. 1952



Nature morte aux bocaux. 1953

Cette discontinuité n'a cessé de croître. Dans les natures mortes de 1953, les formes élémentaires (taches, à-plats) ne sont pas « en place ». Chacune en est toujours à se tenter. Elle hésite à se situer, mais elle y réussit de façon si subtile qu'elle ne cesse de s'approprier à toutes les autres. Aussi n'est-elle pas tenue de leur payer rançon pour sa présence. Les contrastes de couleur, de forme, d'orientation, de grandeur entre les unités formelles se résolvent à même l'acte de leur naissance, à l'instant que, dans un tremblement de rectitude, elles émergent de cet espace blanc qui résonne en toutes. En lui elles s'opposent sans se haïr et se rassemblent sans s'inclure. Les blancs interstitiels sont des vides médians dans lesquels s'accomplit « l'ouverture

silencieuse des entre-espaces » (Rilke).

Par là, la peinture de Nicolas de Staël diffère de la plupart des tentatives picturales de l'époque. Dans l'art, écrit Paul Klee, « la genèse comme moment formel est l'essence de l'œuvre ». Pour ce qui est de la genèse des formes, en Occident le rôle énergétique est dévolu au fond. « Il recèle les dynamismes, il est, écrit G. Simondon, le réservoir commun des tendances des formes avant même qu'elles n'existent à titre séparé. » Parce que le fond lui-même échappe, l'art occidental cherche à en dissimuler l'occultation. Mais dans la peinture de Nicolas de Staël se fait jour, comme puissance de l'origine, non le fond mais le vide.

¹⁵ Paul Klee, *Das Bildenerische Denken*, loc. cit., p. 17. Paris 10 avril 1952.



Nature morte en gris. 1953

Un événement décisif dans la vie de Nicolas de Staël fut sa découverte en 1953 de la Sicile. Il eut par elle la révélation rétrospective et prospective de la source de son art. « *Le point culminant fut Agrigente.* »¹⁶ Il y dessina mais n'y peignit pas. Il lui fallait descendre plus avant dans la source d'où, sans qu'il le sache, avaient déjà jailli des œuvres qui le préparaient à la reconnaître.

Ce qu'il apprit des paysages de Sicile et dont témoignent ses œuvres futures, c'est que toute chose se tient au bord de son abîme. Il n'y a pas même de bord. L'abîme fait partie d'elle. Elle n'émerge à elle-même qu'à creuser l'abîme d'où elle surgit, comme l'à-pic d'une montagne qui de plus en plus haut se précipite. Cela s'appelle exister. « C'est de la non-existence que l'existence peut commencer. »¹⁷

¹⁶ Nicolas de Staël, à Jacques Dubourg, Rome, septembre 1953.

¹⁵ D. W. Winnicott, *Jeu et réalité*



Agrigente. 1953. Taille 73 x 100cm. Kunsthhaus, Zurich

Agrigente est le titre d'un tableau de 1953 déposé au musée de Zurich. Le dessin qui est au départ de la peinture est fait de traits discontinus qui tentent un espace en explorant le vide de la feuille, dans lequel ils apparaissent en suspens, mais qui peut à tout moment les reprendre en lui. Dans la peinture, de même, apparaître et disparaître sont impliqués l'un dans l'autre concrètement. La genèse de l'œuvre ne fait qu'un avec son apparition qui prend forme en s'élevant de l'indéterminé et qui affronte un ciel opaque comme la nuit. L'indéterminé irrésistiblement se différencie : il s'éclaire de transparences et des structures blanches s'y dévoilent.

À mesure que cette apparition s'élève, le diaphane se matérialise en blancheur émanant de sa propre lumière enfouie. La compacité de la couleur et la rectitude des lignes confèrent à cette blancheur une radiance murale. Celle-ci en retour diffuse dans l'indéterminé, l'éclaire et le révèle. Ainsi, cette peinture, qui prend forme et lumière en elle-même, fait en même temps retour à l'origine. La simultanéité de son apparaître et de son disparaître ouvre comme une extase l'instant qui l'apporte et l'emporte avec soi. Cette extase est celle du *entre*, de l'ouvert, locatif absolu, lieu illocalisable de cette apparition. Nous sommes *devant* cette peinture, et en même temps *en* elle, engagés dans l'ouvert et attirés en lui : c'est l'essence de la fascination.



Sicile. 1954. Huile sur toile. Taille : 114 x 146 cm. Musée de Grenoble

Dans les paysages-souvenirs d'Agrigente peints en 1954, le moment de l'apparaître est irrépressible. Impossible de se dérober à l'énergie spatialisante des noirs et des blancs dont les contrastes aigus ancrent en lui-même l'espace en éclatement que suscite leur brusque mutation réciproque. Or l'apparaître est à sa pointe quand il exalte son abîme. Dans ces tableaux, noirs et blancs se tiennent à la pointe d'eux-mêmes, ou plutôt ils s'y portent en avant de soi, en soi plus avant.

« En avant de soi », car chacun n'est à son acmé que dans son contraste avec l'autre.

« En soi plus avant », c'est-à-dire là où ce contraste s'intériorise à chacun des opposés. Cela ne peut être que si chacun implique l'autre, c'est-à-dire sa propre absence.

Il n'y a de réel que le contraste auquel chacun des opposés doit son éclat qui est sa dimension même. C'est à cause de leur égalité de puissance dans l'éclat que noirs et blancs se mutent l'un en l'autre. Une mutation n'est pas possible entre des termes fixés en soi, fermés en leur individualité close, où tout est accompli et se verse indéfiniment en accompli. C'est dans leur incidence à soi que s'accomplit leur échange. Cette incidence a pour contrepartie une extase d'en bas. Leur mutation implique un retour au vide, d'où, surgissant chacun de soi et de rien, ils co-naissent l'un avec l'autre. Le Rien, le Vide est un moment dimensionnel de leur présence immotivée. Ils ont originairement partie liée en lui en ce point cosmogénétique où leur état de séparation s'inaugure.



Agrigente. 1954

De là leur vient l'éclat. « *À Rome la lumière est toujours d'une opacité rayonnante* »¹⁶, écrit Nicolas de Staël à Jacques Dubourg. Cette alliance de termes apparemment incompatibles définit l'éclat. L'apparition disparaît dans l'éclat de son apparaître. Dans sa présence d'absence.

La leçon d'Agrigente n'est pas limitée à un lieu géographique. Car la source est à l'intérieur – comme le Vide. Jugeant les œuvres de Nicolas de Staël exposées à la Documenta de 1959, Guy Habasque écrit : « L'indéniable beauté des coloris, la richesse des pleines pâtes et des matières lumineuses ne sont que des artifices de facture et ne pourront cacher longtemps un tragique vide intérieur. » C'est dire que cette peinture manque de fond. La question du vide et du fond est une question qui divise. Elle se pose à deux niveaux qui ne communiquent pas. Quand ces termes de vide et de fond sont pris comme ici dans un sens trivial, la question met en cause l'aptitude d'une œuvre à assurer un service fixé d'avance : quel fond, quelles

idées, quels concepts, quels sentiments, quelles « fournitures » enfin, la peinture doit-elle offrir pour alimenter l'expérience du spectateur ? En ce sens, le vide est un manque, une indigence de l'esprit et du cœur.

Mais au sens non trivial, qui regarde à la dimension formelle d'une œuvre, vide ne veut pas dire manque. En Chine, le vide est le concept central de la critique picturale. « Le vide pur, voilà l'état auquel tend l'artiste, écrit Wang Yu. C'est seulement quand il l'appréhende d'abord dans son cœur qu'il peut y parvenir ». Or c'est vers un tel vide que Nicolas de Staël est en route à travers son œuvre et, en 1954, en particulier, dans ses peintures de routes (*La route d'Uzès, La route aux trois arbres*) où la route elle-même, comme pour Lao Tzu, n'est pas la voie.

Dès le premier regard jeté sur *La route aux trois arbres*, l'œuvre est là, dans l'instant, à même son espace. Son existence consiste en l'ouverture du là. Le là est le *entre*, en qui tout fait son entrée dans l'Ouvert.

Voici la *route*.

¹⁶ Nicolas de Staël, *Georges Duthuit*, Rome, septembre 1953.



La Route aux trois arbres. 1954. Huile sur toile. Taille : 60 x 81. Collection particulière.

Ici l'éclat, l'été. Un éclat dans l'été. L'été : éclat¹⁹. Cette impression originale, seul peut l'élucider ce qui, dans l'œuvre elle-même, nous donne ouverture à l'œuvre en la constituant comme éclat. La description purement phénoménale des formes élémentaires et des mouvements qu'elles induisent est inopérante. Elle aboutit au mieux à des contradictions. La première apparaît dès qu'entrent en jeu, à titre de discriminants de l'expérience, les notions corrélatives de forme et de fond. D'une part, les formes noires s'assujettissent le fond clair. Leur concentration en absorbe toute l'énergie. Les blancs constituent une étendue marginale dont les noirs actualisent en eux les potentialités. D'autre part, les formes noires ne sont là que pour orienter l'étendue, dont elles constituent le système polaire de

référence. Mais la profondeur qui ici s'ouvre à même l'étendue ne résulte pas du rapport figure-fond. En fait, ce rapport n'a pas lieu. Les noirs (les trois arbres et le champ qui borde la route) ne se donnent pas *sur* un fond qui s'étendrait sous eux. Entre noirs et blancs (blanc, blanc-bleu, frottis orangé clair) l'opposition est trop puissante pour qu'ils puissent jamais différer de niveau. Leur opposition est celle du compact et du diffus.

Diffus, les blancs, mais hautement sonores. Ils s'ouvrent au large, en diastole. Cette ouverture précède toute distinction figurative entre le ciel et la terre. La lumière nue du ciel est attirée par celle, tendue, de la route, dont la radiance, par là même activée, rejaillit au ciel. Ciel et terre, en mutation constante, à même le blanc éclatant-éclaté de la route, ne communiquent entre eux qu'absous d'eux-mêmes dans le Vide, dont l'évidence absolue soustrait au temps l'ouverture extatique de tout l'espace.

¹⁹ Cf. André du Bouchet, *Là, aux lèvres*, in *L'incohérence*, Hachette Littérature, Paris 1979.

Quant aux noirs, ils entretiennent entre eux des relations inverses, à la limite de la répulsion et de l'attraction. Ces formes véhémentes assument leur écart non comme une déchirure, mais comme leur mise en abîme dans les blancs, que leurs tensions mutuelles articulent.

Noirs et blancs sont unis par ce qui les porte à la pointe d'eux-mêmes et aiguise ainsi leur opposition : *l'éclat*. Toutes les dimensions de la couleur dans ces peintures culminent ensemble en lui, dans ce que Otto Katz, définissant dans son *Farbwelt* la puissance spatialisante de la lumière, nomme la « perspective d'éclat ». C'est en lui que se réalise le change mutuel des opposés.

« Conscience de blanc. Contenance de noir. Ils étaient la norme du monde. Norme du monde, ils maintenaient la rectitude de la vertu constante. Ils avaient fait le retour au sans-limite. »

Ce texte de Lao-Tzu exprime en toute rigueur ce qu'est une mutation : la substitution réciproque et totale des opposés... à même le sans-limite, le vide. Sur *la route aux trois arbres*, point de marcheur. Rien que l'élan de la route qui se porte à l'avant d'elle-même, où elle se perd et se retrouve dans le ciel, comme celui-ci se retrouve en même temps réverbéré sur la terre. Le contraste est le même partout. A travers *la lumière éblouie qui saisit le regard* dans l'éclat du clair et dans l'éclat de l'obscur, il n'y a qu'un seul espace lumineux s'éclairant à soi. Tandis que les noirs font basculer l'horizon dans un mouvement tournant qui ramène le ciel à la route, les aires blanches tournent en éventail autour d'un centre absent. Ces aires rayonnantes (radiales et radiantes) sont des « extases » de l'espace s'espaciant lui-même en elles.

Cependant, la contradiction la plus forte est intérieure à la présence. Les trois arbres et le bas-côté noirs ont une acuité de présence proprement insoutenable.

Le regard ne peut pas persévérer en eux. Ils disparaissent à l'issue de leur apparition même. Non pas à la manière des trois arbres de Proust sur la route d'Hudimesnil qui s'enfoncent à reculons dans le temps. Ils s'enfoncent, eux, dans l'instant de leur apparaître. Ils font voir leur vide. Le regard qui les fixe, traversant la couleur noire, perce jusqu'à l'éclat du vide. Leur opacité rayonnante est l'éclat qui s'invisibilise... comme le vide. Simultanément, l'étendue des blancs, le prétendu fond, refoulé par leur apparition qui en annule toutes les marques, apparaît tout à coup dans sa plénitude d'éclat. Présence et absence sont les deux « extases » du temps. Qu'il s'agisse de forme ou de fond, chacun apparaît au bord de son vide et sa réalité se change en celle de l'autre, la même. C'est l'essence de la mutation.

Des peintures de 1954-1955, Anne de Staël écrit : « Les points qui ne sont pas clos sur leur image, sur leur sujet-objet, ouvrent à l'infini pour que chaque homme retrouve les mêmes interstices pour avancer vers ce qu'on n'atteint jamais [...] »²⁰ Qu'en est-il de cet ouvert ?

Les points déterminants de l'œuvre ne se ferment pas, en effet, sur l'objet. Ils appartiennent à un espace *appelé*. Formes-couleurs ou couleurs-formes, les éléments formateurs – fussent-ils incorporés en image – hésitent sur eux-mêmes. Ils échouent à se donner une contenance, en raison de leurs incertitudes aux limites et des décalages entre la couleur et la forme. Ces tableaux sont constitués de *formes inexactes*, qui n'ont pas en elles-mêmes leur loi de construction. Ces formes se cherchent hors de soi pour ex-ister.

Les noirs et les blancs de *Bateaux* de 1955, juxtaposés, ne sont pas liés directement en une forme unique. Mais leur contraste au contraire déchire la chose – laquelle ne s'individualise en forme qu'à surgir de l'espace résultant de la mutation, partout à la fois, des opposés. Leur mutation, en quelque sorte prénatale, a pour condition le Vide, le Rien duquel ils co-naissent l'un avec l'autre. Il est la dimension abyssale de l'existence de l'œuvre et de tous ses moments de réalité.

²⁰ Anne de Staël, *Du Trait à la couleur*.



Bateaux. 1955. Huile sur toile. Taille 116 x 89 cm. Collection particulière.

Ici se pose à nouveau la question de Cézanne : « La nature. Qu'y a-t-il sous elle? Rien peut-être. Peut-être tout. » La réponse est la même : les deux sont co-originaux. La réalité surgit à elle-même dans un état d'origine perpétuel. Et avec elle l'œuvre, qui émerge avec l'acuité d'une pointe et son irrévocable fragilité. Elle est extatique au Vide, au Rien qu'en même temps elle ouvre par son retrait.

La profondeur de l'espace pictural est d'un autre ordre que le rapport fond-forme. *Ni le blanc-bleu de la route n'est un fond au sens de la terre sous nos pas ni le bleu-blanc du ciel n'est un mur cosmique d'où tout arrive.* Il ne s'agit pas, pour être, de prendre fond, mais d'ex-ister à partir d'un *hors* : Ouvert, Vide ou Rien. Exister, ce n'est pas être investi par l'étant. « Qu'est-ce que quelqu'un ? Que n'est-il pas ? » Il est celui qui, existant à partir de son abîme, assiste et participe au jaillissement du monde et de toutes les transcendances, y compris celle de son existence.

Qu'il ne le puisse qu'à s'abîmer au Rien et non à tel ou tel étant, forme, image ou figure, comporte une part de hasard, de chance que Nicolas de Staël souffrait de ne pas maîtriser.

« Je n'arrive pas à tenir et même les toiles de trois mètres que j'entame, et sur lesquelles je mets quelques touches par jour en y réfléchissant, finissent toujours au vertige. ».²¹

Il arrive qu'il soit tel qu'on ne le remonte pas. Alors le vide est l'absolu danger.

« Plus vous saisissez que l'explosion c'est tout chez moi comme on ouvre une fenêtre, plus vous comprendrez que je ne peux pas l'arrêter en finissant plus les choses... ».²²

Son œuvre demeure, elle, ouverte, non béante.

²¹ Lettre à Jacques Dubourg, Antibes, décembre 1954

²² Lettre à Jacques Dubourg, Antibes, 12 février 1955

Henri MALDINEY.