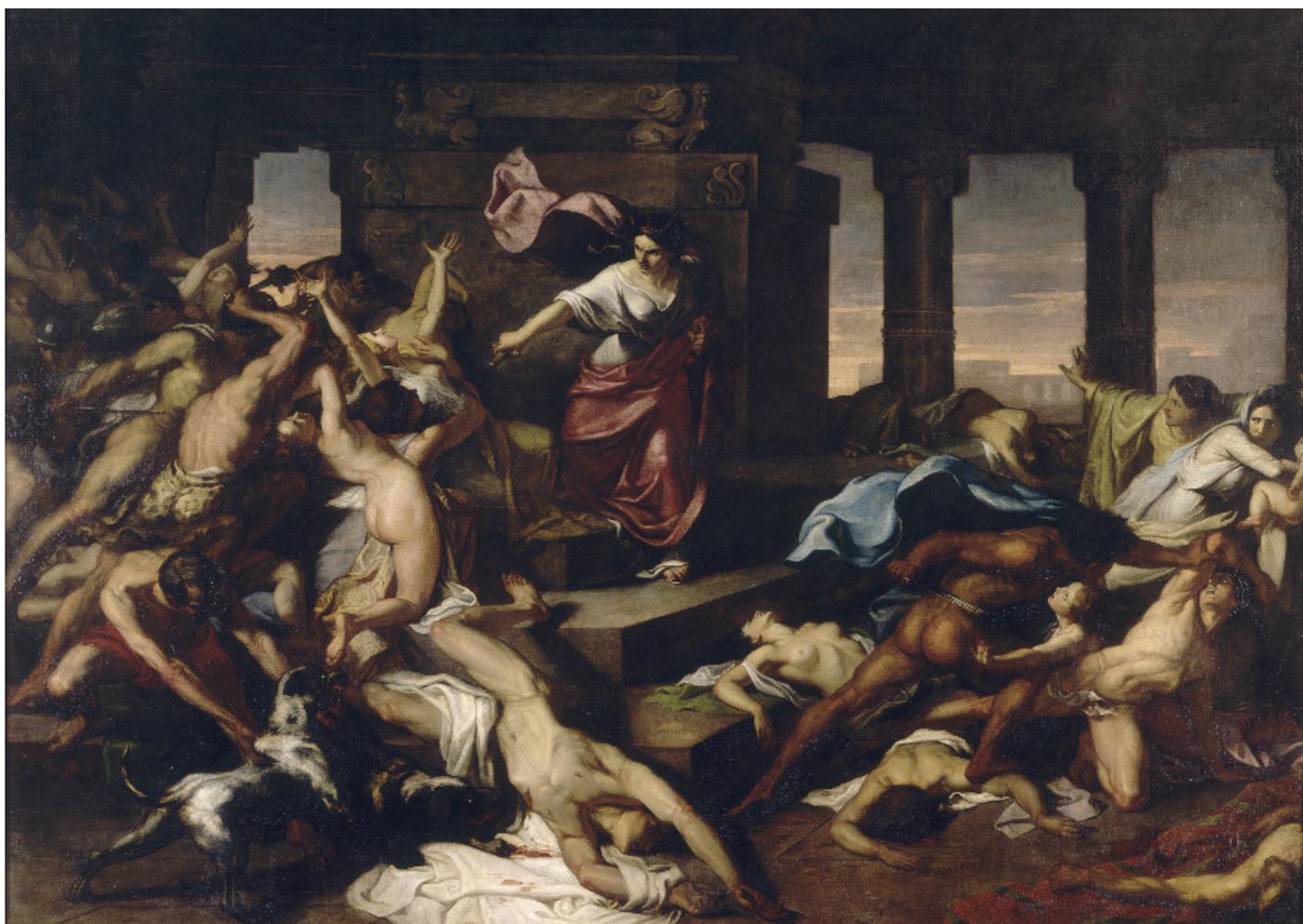


Poète à l'œuvre #2

Pierre Parlant
écrit sur *Athalie*
de Xavier Sigalon
et *Cité interdite,*
tableaux interdits,
de Erró.



Une édition

MUSÉE
D'ARTS
DE
NANTES

P MAISON
DE LA POÉSIE
DE NANTES

Poète à l'œuvre #2

Le Musée d'arts de Nantes propose un parcours chronologique de ses collections du 13^e siècle à l'art contemporain, particulièrement bien représenté depuis la réouverture.

L'accrochage dans ses nouvelles salles et nouveaux bâtiments s'amuse parfois à brouiller les cartes de l'histoire dans le parcours du visiteur.

S'appuyant sur les liens que tissent les œuvres au-delà de leur contexte de création, il joue de clins d'œil, de comparaisons ou de contrastes entre les siècles, permettant un nouveau regard sur le musée.

L'idée de cette collaboration avec la Maison de la Poésie de Nantes résulte de la richesse de ce nouveau parcours. Des auteurs sont invités en résidence pour produire un texte à partir d'un duo d'œuvres d'époque différente, puis à en faire une lecture au public devant les œuvres.

Les écritures poétiques ainsi produites deviennent le révélateur d'un nouveau regard et ces auteurs des passeurs de nouvelles images à travers leurs mots.

Pierre Parlant

Poète, écrivain, critique, agrégé de philosophie

A fondé et dirigé la revue de littérature et de philosophie *Hiems* de 1997 à 2003 (11 livraisons). Lauréat de la Mission Stendhal en 2010 (au Nouveau-Mexique et en Arizona, sur les traces d'Aby Warburg en pays Hopi).

A bénéficié d'une résidence d'écriture de six semaines à Beyrouth (avril-mai 2015) à l'invitation du Centre international de poésie de Marseille, de l'Université Rennes II et de la Maison internationale des écrivains du Liban.

A participé en 2016 au séminaire de traduction IMPORT/EXPORT (CipM), lors de résidences croisées à Marseille puis à Seoul (anthologie à paraître).

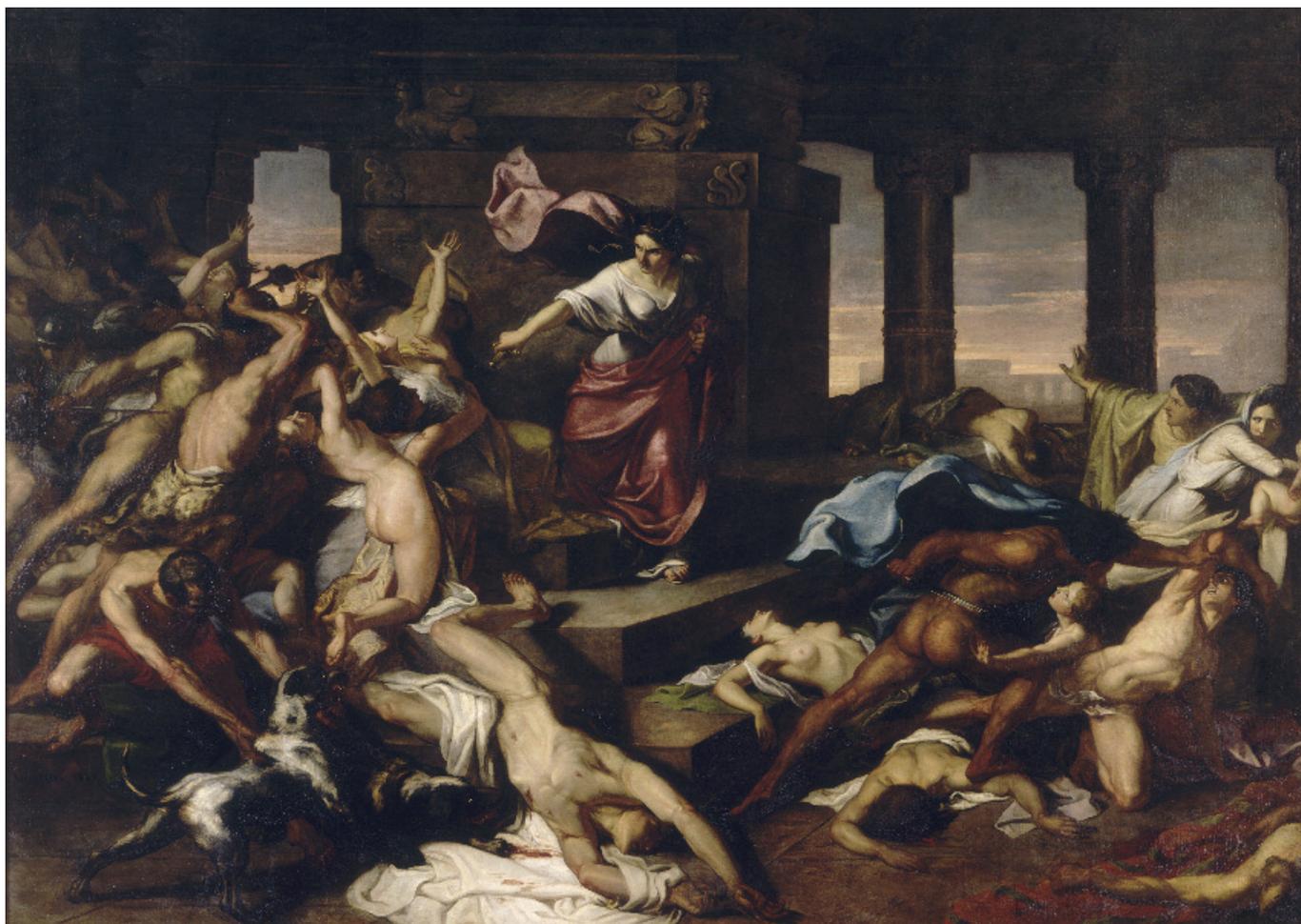
A notamment publié : *Modèle habitacle*, Éditions Le Bleu du Ciel, 2003 ; « *Prenez le temps d'aller vite* », Éditions de L'Attente / Contrepied, 2004 ; *Pas de deux*, Éditions M. F., 2005 ; *Précis de nos marqueurs mobiles*, Éditions de L'Attente,

2006 ; *Le rapport signal-bruit*, Éditions Le Bleu du ciel, 2006 ; *Les courtes habitudes*, Éditions NOUS, 2014 ; *Exposer l'inobservable*, Éditions Contre-pied, 2014 ; *Ciel déposé*, Éditions Fidel Anthelme, 2015 ; *Qarantina*, Éditions du CipM, Un refuge en Méditerranée, 2016 (traduction en arabe aux éditions Snoubar Bayrou, 2016) ; *Ma durée Pontormo*, Éditions NOUS, 2017.

A conçu et écrit le livret de *mor(a)mor*, oratorio d'après le mythe de Pyrame et Thisbé (*Métamorphoses*, Ovide), musique de Jean-Michel Bossini.

À paraître : *Lettres de Nietzsche en Italie*, co-translation et préface, éditions NOUS, 2019 ; *Une cause dansée*, éditions NOUS, 2020.

Pierre Parlant été invité en résidence à Nantes 28 novembre au 14 décembre 2018 pour l'écriture de ce texte, qu'il a lu auprès des œuvres au Musée d'arts le jeudi 13 décembre.



Athalie

1827 – De Xavier Sigalon (Uzès, 1787 – Rome, 1837)

Huile sur toile (428 x 600 cm)

Xavier Sigalon s'inspire de la tragédie de Racine *Athalie* et du récit de l'Ancien Testament de la Bible pour réaliser cette toile. Athalie, reine de Juda, désirent régner seule après l'assassinat de son fils, fait massacrer tous les princes de la dynastie de David. Seul le jeune Joas, héritier direct, est sauvé par sa tante Josabet.

L'artiste représente le moment du massacre : Athalie au centre, le regard

furieux, brandit un couteau, devant elle, victimes et bourreaux s'entremêlent. Dans la partie droite, Josabet, les bras levés, emporte l'enfant pendant qu'une servante protège leur départ.

Sigalon apparaît ici comme un artiste romantique par l'ambition de cette scène spectaculaire où s'exprime violemment la passion. Alors qu'Eugène Delacroix triomphe au Salon 1827 avec *La mort de Sardanapale*, Sigalon essuie des critiques virulentes qui le blessent fortement.

Cité interdite, tableaux interdits

2007 – De ERRÓ (Gudmundur GUDMUNDSSON) (Olafsvik / Islande), 1932)

Digigraphie

Cité interdite, tableaux interdits reprend en digigraphie une série de peintures, *Chinese Paintings*, où Erró associe des images de propagande chinoise au décor de villes occidentales. On y voit ainsi Mao représenté de Venise à New York, en passant par Londres ou Paris. Mao n'ayant réalisé qu' un seul séjour à Moscou, l'artiste décide alors de faire voyager le Grand Timonier. Chaque œuvre est fondée sur un collage pour lequel Erró s'inspire d'affiches de l'Opéra de Pékin ou du Ballet révolutionnaire de

la République populaire de Chine ou encore d'innombrables images de propagande. Les lieux et points de vue choisis comme cadre des aventures de Mao sont tout à la fois banals et familiers, créant des situations pleines de drôleries, d'outrances et d'ambiguïtés. Jouant avec la réalité, Erró se fait illusionniste, tordant l'Histoire pour mieux la questionner. Pour l'artiste, tout est objet de curiosité, matière à critique sociale ou politique.

La peinture ne dit rien, on dirait que le silence l'enveloppe, lui sert tout à la fois de texture et d'aura. Est-elle muette, aphone ? Est-elle vouée à demeurer à jamais sans voix ? Pourtant, sitôt qu'elle apparaît, qu'elle nous regarde et que nous faisons de même, s'impose le fait qu'elle a manifestement quelque chose à raconter, qu'elle s'y emploie, y logeant un désir qu'elle expose avec ses moyens propres que sont les formes, les figures, les couleurs. À ceci près, encore une fois, qu'elle le fait sans bruit, sans un mot, depuis toujours. C'était vrai dans la grotte Chauvet ou à Lascaux ; vrai dans la tombe des lionnes, la tombe du navire ou celle des jongleurs à Tarquinia ; vrai sur le rouleau des *divertissements nocturnes de Han Xizai*, il y a plus de mille ans sous le règne des Tang ; vrai sur les fresques de la Chapelle Scrovegni à Padoue, sur le plafond de la Sixtine, dans le silence du couvent San Marco à Florence ; vrai, je l'ai vérifié avant de venir, au beau milieu des oliviers de Saint-Rémy aperçus depuis la chambre de Vincent, mais aussi bien sur le port de Collioure ou dans les allées fleuries de Giverny ; tout aussi vrai sans doute — comme j'aurais aimé pouvoir pousser cette porte — sur le seuil de la cabane de Pollock à Springs, dans l'atelier de Simon Hantaï, non loin de Fontainebleau, ou encore à l'ombre du grand tilleul de la maison de Joan Mitchell à Vétheuil ; vrai aussi chez le disciple de Piero della Francesca qu'était Balthus, préparant à l'ancienne sa palette et ses jus dans le chalet aux fenêtres innombrables de Rossinière ; ou bien à Gaeta, chez Cy Twombly, face à la mer dont il observait chaque jour la pâleur et l'inlassable remue-

ment. De sorte que par-delà l'évidence, la peinture ne semble pas seulement saturée de motifs et de couleurs mais aussi de discours affleurants, dispersés en surface, comme sous le manteau ; il y a là une infinité de récits privés de son qu'il nous incombe cependant de savoir écouter, l'œil ouvert. Des histoires explicites, elliptiques, détournées, détourées, figurées, voire défigurées, tant il est clair que même l'abstraction, lorsqu'elle impose son régime de rigueur, n'est en son ordre qu'une ascèse, sinon une ruse de la figuration, autrement dit une mise en forme autrement stylisée d'une intrigue tacite. Au point que je me demande si le mot *peinture* n'est à la fin des fins pas autre chose que le prête-nom d'une éminente manie de l'animal humain. Une manie narrative dont l'action consiste à préempter des portions d'espace en les couvrant de points, de lignes et de plans afin de donner à voir et de déployer sous mille et une apparences colorées l'échantillon local d'une fiction dont l'échelle est à vrai dire universelle.



Sauf qu'à y repenser, il faut convenir que pour qu'elle puisse y parvenir réellement, pour que s'enclenche sa mécanique fabulatrice, la peinture doit disposer d'un minimum de temps, celui qu'exige justement toute narration pour se développer. Un temps très spécifique, aussi dense qu'intensif, sans lequel les figures n'apparaissent pas ; ou plutôt, restent déliées. Oui, décidément, pour que se trame l'invention d'un début, d'un milieu, d'une fin, lesquels auront paradoxalement lieu sans recourir à la durée, l'accident coloré a besoin de ce temps dont il est démuné.



Car le propre de la peinture, c'est en effet qu'elle se donne d'emblée, sans délai, en une fois, qu'en d'autres termes l'imédiateté la définit, à la façon de l'espace qui nous happe, nous attribue d'un même élan la fortune de voir et le défaut

d'être vu dès qu'on entre dans une pièce ; mettons ce soir, dans une des salles du musée de Nantes. On emprunte l'escalier majestueux, on franchit le seuil et soudain, c'est terrible et magnifique. Un coup de tonnerre en chambre sourde. D'emblée on sait qu'il n'y a là ni début ni milieu ni fin puisqu'en peinture tout est livré d'un seul tenant, même si, comme l'observait Daniel Arasse, « on n'y voit rien ». Alors que faire, sinon regarder, fût-ce sans voir ? On s'en contente d'ailleurs, c'est notre lot. On ne fait même que ça. Et voici que très vite se repose à nous, plantés comme en faction vis-à-vis de l'objet, la question de la distance, c'est-à-dire de la séparation. Voici que se manifestent une fois de plus le goût du risque, l'épreuve de la patience, le poids du sommeil contrarié, la nécessité de l'abandon et de l'oubli de soi. Tout est là, sur les murs et autour, jour et nuit, y compris le mardi, offert à proportion d'un vide aménagé par trois fois rien : une hauteur de plafond, un éclairage volumétrique, les lattes d'un parquet que les pas sonorisent. On regarde, on ne bronche pas. Si tout se passe bien, si on consent, la chose finit par s'exposer. Elle le fait lentement, sans pudeur, avec son centre qu'elle met au jour et ses périphéries, avec son sujet, son objet, en découvrant — mystérieux effeuillage — ses zones d'intensité variable, la science de ses plans et de ses étagements, ses jeux de profondeur, ses trucages de lumière, ses champs de contiguïté, ses oppositions, ses hiérarchies spatiales, bref, tout ce qui définit et vient doper cette délinquance réglée qu'est tout tableau. Et si, au bout du compte, une histoire accepte de se raconter, c'est uniquement parce que ce temps qui manque à la peinture, ce temps dont elle est privée et qui la distingue de la plus simple des lignes mélodiques qui, elle, sait jouir d'être tout juste fredonnée, nous-mêmes, en regardant, en sommes devenus, toujours à notre insu, les pourvoyeurs.



Concevoir un accrochage dans un musée ressemble au fait d'imaginer un plan de table, d'organiser un banquet. Un peu comme s'il s'agissait de devenir le régisseur d'un symposium de formes, d'un meeting de couleurs, d'une collection de formats, d'un défilé d'écoles et de périodes. Accrocher suppose dès lors de composer et d'inventer avec les éléments que sont les œuvres et leur fond disparate une syntaxe pour que la phrase qu'elles ont à énoncer toutes ensemble tienne le coup. Chacun le sait, lorsqu'on invite des gens, amis ou pas, on ne les place jamais à table tout à fait au hasard. On réfléchit, on imagine, on prévoit. On espère qu'une fois installés, ils auront quelque chose à se dire, quelque chose à partager, qu'ils en viendront à échanger civilement. Qu'au mieux en tout cas ils ne s'ignoreront pas, ne se regarderont pas en chiens de faïence, même si, soudain j'y pense, les peintures, elles, ne regardent rien du tout. Elles ne le font pas pour la bonne raison que c'est nous, seulement nous, qui les voyons. Comme si les œuvres elles-mêmes, une fois achevées, dos au mur, étaient à ce point offertes et sur la défensive qu'elles ne pouvaient même plus se voir en peinture. Comme si être muettes ne leur suffisait plus, voilà que pour espérer être vues elles deviennent aveugles.



Soit ce soir, un couple d'œuvres. Un couple, à savoir en l'espèce la présence d'une + une, ce qui, faut-il le préciser, n'a jamais fait une paire. À gauche donc celle d'Erró ; à droite, celle de Xavier Sigalon. Deux œuvres de dimensions assez semblables dont le moins qu'on puisse dire, c'est qu'on ne les attendait pas vraiment là. Je veux dire accrochées côte à côte, dans la même salle, peut-être pour longtemps, au nom d'une cohabitation que rien ne semblait *a priori* commander. Deux œuvres qui détonnent donc dans de telles circonstances, pourraient peut-être se contrarier mutuellement, du moins de prime abord, tant elles paraissent ne rien avoir de

commun, à commencer par leurs auteurs. Erró, né en 1932 en Islande, installé à Paris depuis des décennies, figure majeure du mouvement dit de la « fiction narrative », est un artiste prolifique, énergique et bel et bien vivant quand Sigalon, né à Uzès en 1787, fut un peintre romantique, mort du choléra à Rome dans sa cinquantième année. Si ce dernier, dit-on, servit de modèle à Balzac pour se livrer sous les traits de Joseph Bridau dans la *Comédie humaine*, on peut douter qu'Erró s'y soit beaucoup intéressé. Sans ces cimaises contiguës qui leur servent d'alibi, l'un comme l'autre ne se seraient, pour ainsi dire, probablement jamais rencontrés. Voici par conséquent au même endroit leurs deux œuvres ouvertes à la vision et qui, simultanément, offrent en plein jour la distinction entre deux époques, deux esthétiques surtout, autrement dit deux façons de sentir, de penser, de figurer la réalité. Moyennant quoi, les deux œuvres en question deviennent littéralement contemporaines, par simple proximité, du moins sous ce rapport.



Lorsqu'au premier étage du musée je les ai découvertes, monumentales l'une et l'autre, puis fréquentées — résident consciencieux, je suis venu m'asseoir ici maintes fois ces derniers jours, les gardiens sont témoins —, je me suis senti perplexe, embarrassé par l'assemblage — effet carpe-lapin ? effet « bouc-cerf » ? —, avant qu'une impression ne me gagne, le temps et la familiarité aidant, et semble accorder un peu de champ à l'écriture. Je me suis dit que par-delà l'intention, la thématique et la facture qui leur sont spécifiques, j'avais certes affaire à deux formes d'art fortement affirmées et disjointes, mais m'apparaissait aussi qu'elles lorgnaient, chacune à sa façon, vers d'autres arts, d'autres modes d'existences du montrer, d'autres régimes de la représentation ; qu'elles y trouvaient peut-être comme un soutien, une caution.



Je me suis d'abord tourné vers *Athalie*, l'œuvre de Sigalon, de format considérable, je l'ai dit, suivant l'usage de l'époque. Avec elle se levait le rideau d'un théâtre. Rien n'y manquait : la scénographie spectaculaire, plutôt académique, géométrisée, le décor apprêté, codifié, traité avec emphase, le personnage principal situé sur la hauteur d'une volée de marches, une femme, atrocement résolue — voyez ses yeux —, souveraine, glaive à la main, en plein centre, entourée de figurants, et parmi eux, ses victimes aux corps nus ou costumés de rien. Au premier plan, deux chiens, le noir et le blanc de leur pelage respectif accentuant l'ambivalence morbide d'une passion que rien n'arrêtera. Deux animaux visiblement excités par la vue du sang, ou par l'odeur, grognant sur l'avant-scène d'un plateau inondé d'un plein feu, un fond troué de colonnades suggérant au lointain un paysage indéterminé mais typique d'une antiquité rêvée sous un ciel d'écchymose, délavé, à moins qu'il ne s'agisse tout bonnement, en guise de dehors feint, de la projection d'un état intérieur, contrepartie crépusculaire d'une furie en acte. J'ai laissé aller le regard, drame aux manettes, un long moment. Long à ce point que le crime d'Athalie, en train de s'accomplir comme Sigalon l'avait voulu, semblait ne jamais vouloir ni même pouvoir finir d'en finir. Ça ne se passait pas « pendant l'horreur d'une profonde nuit », mais dans le silence de l'après-midi. Il n'y avait, je dois le dire, pas grand-monde à cette heure dans la grande salle — trois élégantes d'un certain âge, une fillette à lunettes et un couple d'amoureux. Me sont alors revenus, par bouffées lentes, inattendues, des passages d'*Athalia*, l'oratorio de Haendel composé en 1733, pas écouté, je l'avoue, depuis longtemps. Cette musique, inaudible pour les autres visiteurs, pure session mentale, m'a immédiatement fait me lever du banc. Mon badge remisé, j'ai dévalé le grand escalier blanc, regagné la rue en franchissant les

portes en verre puis traversé comme tous ces jours le Jardin des Plantes, non sans saluer au passage le buste en bronze noir de ce pauvre Écorchard, illustre botaniste mort bêtement de la morsure d'une vipère et d'un cours à boucler. Une fois rentré, ayant retrouvé en deux clics sur le Net la belle version de Christopher Hogwood enregistrée à Londres en 1985, tout sauf surpris que l'œuvre de Sigalon lui serve d'illustration — la partition faisant office, j'allais dire, de B.O. —, j'ai écouté le chœur, les cordes, les cors, les trompettes, les flûtes et les arpèges de l'archiluth. Mais j'ai surtout laissé la voix de Joan Sutherland modeler, moduler comme on le fait rarement, l'horreur alambiquée de la haine d'une reine. Dehors, entre les branches des peupliers, la nuit, la pluie tombaient.



Dès le lendemain, pour Erró en revanche, ce fut une autre paire de manches. Fini la toile et le malheur sur mesures, fini le drame, la violence immémoriale, les normes de la représentation (en 1846, le critique Théophile Thoré célébrait la « fermeté du dessin, la grande tournure des personnages et l'abondance de la couleur » de cette *Atbalie*). Désormais, c'était à une planche spectaculaire, pimpante et racoleuse, établie sur fond blanc, constituée de seize vignettes juxtaposées, aux couleurs chatoyantes, que j'avais droit. Une œuvre ayant, comment ne pas y songer, l'efficacité plane, analogique et convaincante, d'une sorte de salle de contrôle affichant simultanément une pluralité d'écrans comme pour singer le dispositif d'un panoptique idéal. Comme s'il fallait annoncer que la révolution entend être partout, ici même et plus loin, *Urbi et Orbi*. Question représentation, on reconnaissait sans effort à leurs emblèmes — astuce facile d'Erró — Brooklyn, Washington, Moscou, Venise, Paris, Florence, Vienne, la place de la Concorde, le Grand Canal, la place Rouge. Étonnement, séduction immédiate, ça va de soi. Le

regard est emballé illico par la rhétorique virtuose d'un agencement produisant comme autant de captations de l'histoire racontée. Ça marche, c'est sûr. Si bien que presque tous les visiteurs, j'ai pu le constater, faisaient comme j'avais fait. Ils ralentissaient, prenaient leur temps, s'arrêtaient, s'approchaient pour lire le cartel, se reculaient, se livraient à des commentaires comme on pense à haute voix — « c'est la Chine, c'est Mao, le régime communiste, la propagande, la faucille et le marteau » —, sélectionnant ici et là, comparant, appréciant telle ou telle image tandis que, bonne voisine et discrète, la peinture de Sigalon demeurait poliment ignorée.



D'un côté, il y avait donc le théâtre, si ce n'est l'opéra, serviteur d'une séquence tragique portée au paroxysme, que Sigalon, enfant de son époque, prenait à son compte comme le firent Delacroix, Géricault, Girodet, avec une application exaltée ; ayant du reste sans doute en mémoire le propos de Racine confiant dans sa préface avoir voulu composer avec *Athalie* « une espèce de poème où le chant se mêle avec le récit » ; rêvant sûrement la puissance de la peinture semblable à celle d'un oratorio muet. Et de l'autre côté, scénarisant des séries de chromos, des affiches de cinéma, des vignettes récupérées, retravaillées, un Erró hypothétiquement subversif désamorçait avec méthode et ironie la charge propre à la croyance en des lendemains susceptibles de chanter. Tandis qu'un Sigalon ne pouvait que s'emporter lui-même au diapason d'une *Athalie* biblique et racinienne, Erró, en technicien penché sur sa table lumineuse, choisissait, disposait et procédait au montage distancié de photogrammes saturés de couleurs qu'il puisait sans remords dans le fonds d'imagerie des années 60 et 70. Après quoi il lui serait loisible de retoucher, d'importer des ajouts avant d'étalonner et de reproduire les images obtenues selon le procédé digigraphique. En concevant chacune d'entre elles comme un prélèvement au

service de l'évocation de la figure historique, non plus fictive cette fois mais fictionnée, d'une icône ayant pour nom Mao, il entendait prendre la propagande à son propre piège en révélant ses accointances avec la vulgarité d'une campagne publicitaire quand ce n'est pas la mièvrerie des images de patronage.



Partant de cette impression première me laissant supposer que pas plus que les autres arts la peinture n'est seule, qu'elle se nourrit donc sans préavis de ce qui n'est pas elle, une autre intuition a pris forme peu à peu. Pour en rendre compte, il me fallait revenir à la question de la narration mais avant cela, je devais d'urgence détourner les figures, celle d'Athalie et celle de Mao, celle d'une reine d'un côté et du Grand Timonier, de l'autre, histoire de les voir un peu moins mal.



Je connaissais Athalie, de loin, presque scolairement ; savais en tout cas qu'elle était la fille du roi d'Israël, Achab, et de Jézabel, et qu'elle serait plus tard l'héroïne d'une œuvre de Racine. Je me souvenais aussi qu'à la mort de ses parents, devenue reine elle épousa Joram, roi de Juda, dont elle eut un fils, Ochosias. La figure de Mao Zedong, théoricien révolutionnaire, chef militaire, fondateur et dirigeant de la République populaire de Chine de 1949 jusqu'à sa mort en 1976, m'était quant à elle plus proche. Encore lycéen, j'avais même croisé, plus âgés que moi, d'anciens militants ou activistes maoïstes. Il m'arrivait parfois d'aller chez eux. Les appartements étaient toujours assez minables et désordonnés, pleins de gens en costumes en coton, gris ou bleu de chauffe, qui mangeaient dans des bols émaillés, décorés de pivoines, fumaient des Gauloises sans filtres, débattaient sans arrêts, s'engueulaient, surtout lorsqu'ils abordaient des questions de libération, d'émancipation, de théorie et de pratique, de

révolution prolétarienne, citant alors, chiffonniers en colère, des propos attribués à Marx, Lénine ou Mao. Sans comprendre toujours ce qu'ils disaient, il me semblait que j'apprenais pourtant des choses, moins sur la vie elle-même, ou la révolution, que sur l'idée que la vie, la vie seulement, pour peu qu'on veuille la vivre vraiment, doit être examinée, c'est-à-dire racontée, quelquefois à plusieurs. Et qu'en ce cas, penser et parier sur l'avenir s'avérait indispensable. Quoi qu'il en soit, leur enthousiasme et leur ferveur, inquiétants par moments, me touchait, m'encourageait aussi.



J'ai dit me souvenir d'Athalie, mais avant tout de ce que son destin coïncidait avec une usurpation. Cette femme voulait régner seule — telle est la loi du genre chez tout monarque —, si bien qu'elle n'avait pas hésité à éliminer tous les héritiers légitimes du trône, à savoir ses propres petits-enfants. Violence terrifiante qu'un corps de reine abrite. C'est elle que prend pour thème Sigalon dans cette peinture que je n'avais jamais vue en vrai, comme on dit, avant de venir à Nantes. Une violence que les vers de Racine, dont ce fut la dernière pièce, écrite à la demande de Mme de Maintenon pour qu'elle fût jouée par les demoiselles pensionnaires de Saint-Cyr, phrasent ainsi :

*De princes égorgés la chambre était remplie.
Un poignard à la main l'implacable Athalie
Au carnage animait ses barbares soldats,
Et poursuivait le cours de ses assassinats.*

Athalie, I, sc. 2

Le devenir d'Athalie n'avait pas tardé à se caler sur celui d'une criminelle. Il faut dire qu'elle avait commencé tôt en reniant son dieu, celui de sa lignée, Yahvé, pour se vouer au culte de Baal, divinité des hérétiques. Du schisme au crime,

la pente était fatale. Exterminer sa descendance, qui n'était autre que celle de David, représentait aux yeux de cette reine non seulement le moyen le plus sûr d'en finir avec une foi récusée mais surtout de s'emparer et de s'assurer l'exercice de tous les pouvoirs. Et de fait, étant passé à l'acte, elle allait gouverner sans partage pendant six années. Un enfant échapperait cependant au massacre, le petit Joas. On le voit ici, bébé nu, couleur chair, emporté par une femme que le peintre installe à deux doigts du hors champ, tout à droite de la toile de laquelle il s'enfuit, on dirait, comme pour sauver sa peau. Le gosse en question fut élevé en secret sous le nom d'Eliacin. Il réapparaîtrait plus tard, dans sa septième année ; Racine s'y réfère mais la toile n'en dit rien.



Je reviens à Erró, donc à Mao, son héros objectif. Il me suffit de tourner la tête, ce n'est pas très coûteux, et voilà que j'enjambe les siècles et me retrouve au XX^e. Comme une traîne souillée, certains noms triment avec eux des pans d'histoire, de gloire, d'infâmie et de déception. Le nom de Mao — son visage, lunaire et clos comme un « o » — est évidemment associé à l'épopée révolutionnaire, forte d'une puissante vision politique, mais aussi bien à l'exercice d'un pouvoir de nature dictatoriale qui fit, selon les historiens, plus de 60 millions de victimes entre 1949 et 1979. Il renvoie en outre à ces énoncés édifiants, faussement candides, que j'avais entendus chez les camarades militants : « La longue marche », « Les cent fleurs », « le Grand bond en avant », sans oublier la « Révolution culturelle » ; autant de formules qui m'avaient averti que tout pouvoir, qu'il s'agisse de le conquérir ou de le conserver, est forcément une affaire de discours, de lexique, de grammaire, c'est-à-dire, au bout du compte, de mise au pas du sens. J'y pense en regardant l'œuvre d'Erró, laquelle, me dis-je, toute impressionnante qu'elle soit n'est pas exempte d'équivocité. Car au fond, que

cherche-t-elle à dire, à raconter, à nous montrer que nous ne saurions pas ? Que Mao fut un tyran ? Soit, nous sommes au courant et l'œuvre de surcroît n'en dit rien. Elle montre presque le contraire, fût-ce au second degré ; d'ailleurs, pourrait-on ajouter, est-ce le rôle de l'art que de dénoncer ou d'enfoncer des portes que le courant d'air des idéologies s'amuse à laisser grandes ouvertes ?



Je suis assis, mon œil s'arrête successivement sur ces seize images, parfaites, léchées, peut-être trop, quasi sulpiciennes — ce qui n'est pas sans risques ni promesse d'ennui. Mon regard se disperse, se reprend, scanne plusieurs fois la surface brillante pour tenter d'emporter la mise, lorsque soudain remonte un autre souvenir, provoqué sans doute par l'insistance locale d'une teinte. Ça tient en trois mots, ceux qui désignent le florilège ultra-connu en son temps des citations du Président Mao, le *Petit Livre Rouge* ; un vade-mecum à l'usage du peuple que ledit peuple avait à l'époque l'obligation de posséder, de lire, de connaître par cœur et de savoir réciter. Renseignements pris, j'apprends que l'ouvrage fut imprimé à près d'un milliard d'exemplaires ; un best-seller concurrençant à l'échelle planétaire les tirages de la Bible elle-même : Mao vs Yahvé. Objet de format modeste pourtant, à l'allure d'un carnet plastifié dont j'aperçus le volume passé — ça y est, cette fois le souvenir scintille — sous une ampoule au milieu d'un fatras de breloques, de sachets de badiane, de ballots de poivre noir, de girofle, de bassines de millet, de pyramides de choux et de kakis sur l'étal bricolé d'un petit marché non loin du Jardin Zoologique, en novembre 1988 ; une expérience qui m'enveloppa, voici trente ans, dans l'atmosphère inédite et troublante d'un « automne à Pékin », laquelle allait précéder de quelques mois l'insurrection du printemps sur la place Tien An Men.



Retour à l'intuition maintenant, à celle précisément d'un maintenant reconduit dès que j'entre dans cette salle. Il m'est impossible d'en repérer précisément la source, sauf à dire que du jour où j'ai découvert ces deux œuvres, ce sont d'abord les corps représentés qui m'ont alerté, sollicité, jamais charmé, je dois le dire aussi. Des corps de femmes et d'hommes, nombreux, présents, ou plutôt les mouvements dont ces corps étaient, ici et là, tout à la fois dotés et affectés. Des mouvements que je me suis interdit de qualifier trop vite, et surtout de lester de considérations psychologiques, quand m'apparaissait dans la foulée qu'ils ne pouvaient que relever de l'exception, sachant que ni la révolution ni le crime ne sont monnaie courante.

Mais pourquoi parler du mouvement, me direz-vous, quand rien ne bouge ? Car après tout, on est devant de la peinture, pas au cinéma. C'est vrai, sauf que sentir le mouvement, serait-il virtuel, est primordial quand on parle des corps, qu'on les voit, qu'on les aime, sauf à y reconnaître des dépouilles. Va-et-vient des yeux de regardeurs que nous sommes. De là procède le mouvement, qui n'existe pas davantage au cinéma, s'il est permis de le rappeler, sans le phénomène fameux de ce qu'on nomme la persistance rétinienne.

Va-et-vient, donc, de l'œil, allant des corps d'Erró vers ceux de Sigalon. Chez le premier, tout conduit à constater qu'ils sont figés, englués dans le sérieux de l'engagement quand ils ne sont pas confits par cette sorte de joie surjouée que commande l'horizon d'un progrès historique. Un mouvement bloqué, par conséquent, sur des corps vitrifiés, ce que rend particulièrement sensible le tirage numérique des œuvres. À peu de choses près, pour moi qui vit en Provence, tous ces corps, tels qu'ils sont représentés là, auraient presque l'allure de ces santons qu'on installe à Noël dans la crèche et auxquels correspondent un statut, un métier, une tâche. On sourit, on reconnaît le boulanger, le rémouleur, les éco-

liers, la bohémienne, le berger, le ravi, etc. Ce qui, transposé sur l'œuvre d'Erró, donnerait quelque chose comme ça : le Timonier, le camarade de la première heure, les compagnons de route, la femme libre indiquant au peuple la voie à suivre, le soldat, la musicienne et son accordéon, sans oublier tous les autres qui font groupe, à la façon d'une escorte ou d'une équipe d'ouvriers, d'ingénieurs, cheminant, ne perdant pas de vue leur chef omniprésent. Ils sont figés dans tous les cas, comme saisis, paralysés par le dogme qu'ils incarnent ; des morts-vivants, mais tout sourire.

Chez Sigalon en revanche, ce ne sont pas les mêmes corps que l'on voit. Ici, ce n'est plus la ligne du parti qui trace les silhouettes et détermine les postures à adopter mais celle des affects, de leur désordre et de leur démesure — la passion du pouvoir, la démence meurtrière, l'effroi, l'affolement, la panique, la terreur, la douleur. Et parfois, s'il s'avère qu'il est trop tard pour ressentir quoi que ce soit, le mouvement n'a plus d'autre possibilité que celle de se nier lui-même pour laisser place à la lourdeur des chairs blessées, anéanties, celles des cadavres.



Lorsque j'évoque les mouvements, et malgré ce que je viens de dire, je n'entends ni seulement les décrire ni les rapporter exclusivement, comme naturellement, à ceux des corps qu'ils semblent investir. Comme si ces mouvements-là, ajustés à la physique exaltée des figures — un homme pose crânement devant un monument ; un autre, bientôt frappé à mort, va s'effondrer ; une femme entonne le chant des gardes rouges ; une autre, folle d'angoisse, protège un nourrisson —, comme si donc ces mouvements n'étaient parfois que des effets, façon Grévin, quand d'autres éléments plastiques, anodins soi-disant, non humains mais en mouvement eux aussi, condensaient autrement l'énergie véritable de l'intrigue qui cherche à prendre forme.



Je m'explique : à vrai dire, j'ai toujours été intrigué par le fait qu'en peinture — je m'en tiens ici à la cause matérielle qu'est cette pièce de toile tendue sur un cadre de bois —, la figuration de ce qu'il y a de plus mobile, en l'espèce le *linge*, qu'il soit souple ou empesé, plié ou déplié, somptueux ou en loques, a fasciné, voire obligé, tous les artistes, dessinateurs, peintres ou sculpteurs. De sorte qu'ils en ont mis partout, dès qu'ils ont pu. Je me dis d'ailleurs qu'on pourrait s'amuser un jour à écrire une *sous-histoire* de la peinture, à savoir celle de ses *dessous*, en dressant le répertoire des tissus, des étoffes de toutes sortes qu'on y trouve, convoquant au passage le nom de certains peintres ; ce qui donnerait, sans souci de méthode et sous réserve de compléments : *vêtements légers, transparents, aériens, flottant au vent* chez Botticelli, Poussin, Tiepolo, Rubens, Marie Laurencin, Chagall, Boudin, Dufy ; *voiles de navires pris dans la tempête* chez Gentile da Fabriano, Vernet, Turner, Delacroix, Géricault ; *draps, tentures, rideaux et lits défaits* chez Jean Fouquet, Clouet, Fragonard, Goya, Manet, Lucian Freud, Alice Neel ; *bannières, étendards* chez Michele Giovanni Boni, Paolo Uccello, Velasquez ; *manteaux divins et tuniques d'anges* chez Giotto, Fra Angelico, Leonard, Pontormo, Greco, Tintoret, Titien ; *nappes, tapis et serviettes sur les tables, sur les murs et sur les dessertes* chez Vermeer, Chardin, Van Gogh, Cézanne, Matisse, Bonnard, Vuillard, Picasso, etc, etc ; pour ne rien dire des chemises, des vestes, des pardessus, des capes, des tuniques, des pourpoints, des gilets, des langes, des suaires, linceuls et autres pansements qui font des salles de musées des sortes d'immenses vestiaires ou lingerie ; bref, tout ce qui emballe les chairs, recouvre les meubles, filtre le jour et prête à la peinture sa feinte dynamique. Sans omettre ce qui pourrait venir clore cette liste non exhaustive, à savoir la mention de certaines peintures de Simon Hantaï, celles qu'il

nommait lui-même dans les années 60 les *Manteaux de la vierge* ou *Mariales*, ou plus tard, dans les années 70, les *Tabula* — il y en a une superbe dans ce musée — où la multiplication des plis et le hasard du dépliage définit justement l'acte de peindre et fait de l'œuvre même une surprise.



Revenant à Erró et à Sigalon, comment alors ne pas être frappé par le fait que chez l'un comme chez l'autre, ont été engagés ceux qu'on pourrait nommer les seconds rôles de la narration que sont les pièces de textile ? Des coupons, des tissus figurés, mis en forme, agités, signifiants. Des drapés fous chez Sigalon, bouffis de couleur, gonflés par l'événement criminel qui se nomme *Athalie*. Et chez Erró, claquant au vent de l'histoire, des drapeaux, des calicots frappés d'idéogrammes pour illustrer ou fortifier l'enthousiasme révolutionnaire du peuple chinois. De ce strict point de vue, il ne faudrait pas grand-chose pour faire passer sans dommage, de l'une à l'autre de ces œuvres, ces pans de tissus. Il suffirait peut-être d'un simple changement dans la teinture — pigments plus ou moins accentués, plus ou moins dramatisés, ici ou là —, du flochage d'un slogan, et pour finir de mettre en route cet invisible ventilateur, cette soufflerie folle qui enfle et déforme et oriente la voile passionnelle lorsqu'elle traverse et emporte quelqu'un ou possède une foule.



Voilà, au moment de m'arrêter, de quitter cette salle du musée de Nantes, je me dis une fois de plus qu'il n'est pas impossible que l'histoire de la peinture ne soit en somme qu'un immense conservatoire des gestes d'emballage des animaux humains, que c'est au fond cela qu'elle cherche à nous raconter. Je me dis une fois encore qu'elle met au jour avec ses ruses et sa patience ce que nous sommes, qu'elle expose ce que nous sentons et nos façons de bouger le temps de notre vie. Il y a là comme une réserve de nos manières, une

archive ou un catalogue qu'on ne cessera de visiter, de feuilleter. Ce faisant, sera mis en mouvement rien moins que le détail de nos vies affectives. Une fois que j'aurai franchi les portes du musée, ce soir, que me restera-t-il des deux œuvres que j'ai regardées si souvent pendant cette quinzaine ? Une imagerie, c'est sûr, des bribes de narration, quelques feuillets d'écriture ; mais la conscience vive aussi bien de n'avoir qu'approché l'énergie que Sigalon a su prêter à ces quatre bouts de tissu agité, soyeux, blanc, rose, rouge et bleu, qui donnent à son tableau toute sa force ; un mouvement que seule la peinture sait inventer et qu'elle seule sait faire voir, sans jamais dire un mot.

Poète à l'œuvre

L'équipe de publication

Musée d'arts de Nantes

Directrice conservatrice : Sophie Lévy

Programmatrice culturelle : Claire Dugast

Conservatrice du musée associée au projet :

Adeline Collange-Perugi

Responsable du service des publics :

Alice Dinechin

Maison de la Poésie de Nantes

Directrice : Magali Brazil

Communication & médiation : Estelle Gaucher

Administration : Annaïck Berret

Maquette & mise en page :

Jean Depagne / Anima productions

Crédits photos :

Gérard Blot/Agence photographique

de la Réunion des Musées Nationaux

Musée d'arts de Nantes

10, rue Georges Clemenceau,

44000 Nantes

T. 02 51 17 45 00

museedartsdenantes.fr

Le Musée d'arts de Nantes est un établissement métropolitain à caractère culturel

Maison de la Poésie de Nantes

2, rue des Carmes,

44 000 Nantes

T. 02 40 69 22 32

maisondelapoesie-nantes.com

La Maison de la Poésie de Nantes est une association loi 1901 soutenue par la Ville de Nantes, la Région des Pays de la Loire, le Département de Loire-Atlantique et la DRAC des Pays de la Loire.

« Revenant à Erró et à Sigalon, comment alors ne pas être frappé par le fait que chez l'un comme chez l'autre, ont été engagés ceux qu'on pourrait nommer les seconds rôles de la narration que sont les pièces de textile ? Des coupons, des tissus figurés, mis en forme, agités, signifiants. Des drapés fous chez Sigalon, bouffis de couleur, gonflés par l'événement criminel qui se nomme Athalie. Et chez Erró, claquant au vent de l'histoire, des drapeaux, des calicots frappés d'idéogrammes pour illustrer ou fortifier l'enthousiasme révolutionnaire du peuple chinois. De ce strict point de vue, il ne faudrait pas grand-chose pour faire passer sans dommage, de l'une à l'autre de ces œuvres, ces pans de tissus. »

Pierre Parlant