

les cahiers / n°12

Yann Lacroix

Michel Cegarra

Dans la nuit électrique
La peinture comme dehors ?

suivi de

Paysage.
La portée de la peinture



Dans la nuit électrique *La peinture comme dehors ?*

Michel Cegarra

“Immobile dans la nuit à regarder la hasardeuse disposition des fenêtres allumées, rectangles peints en jaune orangé, écoutant le bruit d’un pas sur les boulevards, écoutant une femme qui rit quelque part, une musique, écoutant l’arbre palpiter et s’ouvrir, pousser ses ramures à travers moi, m’emplissant les mains de ses feuilles, m’emplissant de sa voix chuchoteuse, les voix de ceux qui n’ont pas encore vécu, celles de ceux qui n’ont pas fini de vivre, les mêmes voix, les mêmes présences...” .

Claude Simon, *La Corde raide*, 1947 ¹

“Nous voici, le goût de la nuit profondément savouré, transpercés d’ombre, la nuit déjà devenue une habitude de notre chair.”

Jorge Luis Borges, *A Rafael Cansinos Assens*, 1925 ²



*La nuit est tombée. Quelqu'un dehors, dans la
tiédeur bleutée de l'été, regarde les fenêtres illuminées
de la maison. La scène paraît paisible ...*

La nuit est tombée. Quelqu'un, dehors, dans la tiédeur bleutée de l'été, regarde les fenêtres illuminées de la maison. Dans la profondeur des ombres, l'espace est segmenté par des arbres. La végétation des jardins, encore humide des derniers arrosages, semble croître silencieusement. La scène paraît paisible mais elle suscite de manière irrépressible un sentiment d'*inquiétante étrangeté*, selon la formule autrefois élaborée par Freud qui précisait : "On qualifie de *un-heimlich* tout ce qui devrait rester dans le secret, dans l'ombre, et qui en est sorti" ³.

Rappelons-le également, *Das Unheimliche*, cette formule de la privation, évoque singulièrement "ce qui n'appartient pas à la maison et pourtant *y demeure*" ⁴. Mais que peut bien signifier demeurer dans la maison

sans y appartenir? Est-il possible d'être simultanément un habitant du lieu, un être de l'intime vivant à la lueur du foyer, et un étranger, un errant vivant dehors, sans foyer, habitué au vide silencieux de l'errance. Et que serait alors une peinture, en ce début du XXI^e siècle, qui récuserait délibérément la chaleur de l'âtre, le confort de la communauté rassemblée dans sa demeure, pour lui préférer l'extériorité sans surface du monde, le dehors radical de l'absence de maison ?

L'inappartenance. Peindre du dehors

Ces questions, je me les suis posées lors de ma première rencontre avec le travail de Yann Lacroix, en 2013. Invité à rendre visite à l'artiste dans son atelier je découvris ce qui m'apparut d'emblée comme un projet

singulier : un sentiment d'*inappartenance* enveloppait les créations de l'artiste. Comme un souci, constamment rejoué, du décentrement ou, plus précisément, de l'extériorité. Un souci ou une sorte de fatigue.

Et non pas une extériorité choisie mais bel et bien imposée, à la manière d'une exclusion induite : tout demeure comme *observé depuis l'extérieur*, comme à partir de ce dehors intransigeant que traduit la nuit. "Tout" ?

En réalité, de manière récurrente, c'était une maison que l'on observait ainsi, comme un voyeur dissimulé dans les feuillages du jardin. Une maison aux grandes fenêtres éclairées, habitée sans l'ombre d'un doute bien que personne n'apparaissait derrière ces fenêtres. Une maison ou des maisons, ainsi éclairées, plongées



Comme un souci constamment rejoué du décentrement ou, plus précisément, de l'extériorité. Un souci ou une sorte de fatigue, peut-être le sentiment d'une exclusion induite ...

dans une végétation luxuriante, quasi-tropicale avec ses palmiers, ses feuilles de bananiers, ses plantes aux feuillages mouillés.

Ce qui nous requiert donc, d'emblée, c'est l'énigme ou le *rébus* de cette peinture et sa générosité rétive envers le spectateur, piégé dans l'ombre fraîche des jardins, dehors, "immobile dans la nuit à regarder la hasardeuse disposition des fenêtres allumées", "écoutant l'arbre palpiter et s'ouvrir" (Claude Simon).

Et puis il faut bien s'en aviser, cette peinture est un dispositif au travail où la scène du regard est un lieu en construction. Comme si le tableau intégrait dans son "récit" sinon sa propre genèse, du moins un certain état de la conscience de l'artiste lors de la mise en œuvre de l'acte d'image.

Des outils sont bien sûr nécessaires pour conduire cette construction, et vont y pourvoir les pinceaux, les couleurs et leurs usages. Yann Lacroix a beaucoup travaillé ces usages et il ne cesse de les parfaire pour accroître non seulement l'intensité des scènes mais aussi et surtout leur étrangeté, c'est-à-dire ce halo d'incertitude et d'ambiguïté qui nous les propose – à l'instant même où nous entrevoyons leur réalité physique – telles des visions ou plutôt ce que Freud appelait des “hallucinations négatives”⁵.

L'expérience du tableau comme défaite de l'expérience

Et nous voici dès lors au plus près de la peinture de Yann Lacroix qui est moins une image qu'une *expérience* et à l'évidence moins une vision qu'une



*Moins une image qu'une expérience et
moins une vision qu'une mémoire à l'œuvre
dans l'épaisseur du visible. Ce dernier
acquiert parfois une noirceur d'encre
comme pour mieux obliger la mémoire...*

mémoire à l'œuvre dans l'épaisseur du visible. Et ce visible acquiert parfois une noirceur d'encre comme pour mieux *obliger* la mémoire.

Regardez : le pinceau qui formule et instaure, travaille aussi dans l'effacement et le floutage, de sorte qu'un mouvement agite les feuillages et que les ombres sont mouvantes. Quelqu'un est là, dehors, il se déplace sans bruit dans la nuit bleue ou dans l'ombre coagulante. Peut-être observe-t-il à présent les fenêtres éclairées de cette maison qu'il semble connaître mais qui n'est pas la sienne, ou qui ne l'est plus.

L'émoi de cette *perte* est alors ressenti par le regardeur car, finalement, c'est nous qui sommes-là, dehors, dans l'ombre, privés de la lumière apaisante, de la chaleur de la maison, étourdis par la révélation brutale de notre inapaisable solitude.

Mais, à vrai dire, le “nous” qui regarde ne se superpose pas au “je” qui peint car la position même de ce dernier, sa situation au monde, paraît sinon inconfortable du moins bancale ou énigmatique. Ce “je”, à la fois, voit et regarde : aussi le monde apparaît-il simultanément flou et net ou, si l’on veut, indistinct ou clarifié. L’expérience même de la présence au monde est alors instable, comme si plus rien ne la rattachait à des faits identifiés, à des événements authentiquement vécus ou à un passé réellement connu.

Le *dépérissement de l’expérience* dont témoigne la peinture de Yann Lacroix traduit nettement le passage de l’*Erfahrung* (l’expérience transmissible) à l’*Erlebnis*,⁶ l’expérience devenue insaisissable en raison de son émiettement en éclats brisés, illisibles. De sorte que l’image obtenue est

comme le produit d'une expérience à la fois réitérée et insaisissable. Et sans doute réitérée parce qu'insaisissable.

La crise permanente du tableau est donc bien le cercle difficile où se tient Yann Lacroix : l'arène close d'une lutte épuisante contre la mélancolie nostalgique. Lutte se défiant tout autant de la déploration que de la célébration, persistant à se maintenir dans l'étroit périmètre de l'activité descriptive, de l'instauration⁷ des lieux. Car cet artiste possède au plus haut point la capacité à donner à voir non pas des lieux déterminés mais des sortes de prototypes de sites où l'homme est, malgré tout, prescrit.

Les détails sont ciselés – silhouettes sombres des feuilles dans la nuit, tracés et enroulements des feuillages, des racines, découpes rectilignes des constructions – comme

si l'œil qui travaille à les regarder recevait surtout ses instructions de l'appareil de la mémoire. Comme s'il y avait là une sorte d'*obligation* à mémoriser toute cette géographie engloutie par la végétation, tout ce matériel visible soigneusement répertorié en dépit du peu de sens qu'il nous communique quant à ses fonctions.

Nuit, effacements, retrait. Du monde perdu à l'oubli

Le monde selon Yann Lacroix est un ensemble de lieux clos que la mémoire ne cesse de fouiller, et le tableau constitue à la fois le travail même de cette investigation minutieuse et son strict constat. Mais ce dispositif est mis en œuvre à l'aide d'un

cheminement pictural qui, tout à la fois, établit un répertoire ou un inventaire d'objets figuratifs pour, tout aussitôt, simultanément ou selon un retard calculé, *disjoindre* une partie de ces objets en les biffant. Là où se tenait la veille un groupe d'arbres bien établis, voici que le pinceau arase les formes, étale le médium et construit de l'effacement. Un effacement où se devine encore le grouillement précédent, et que le spectateur est tenté d'imputer à une sorte de brume de chaleur, un effet strictement optique. Or, si l'effacement évoque un tel signe il demeure tout aussi bien comme la trace même d'une absence de signe. Comme le constat irrémédiable du *peu de réalité* de fragments entiers du réel.

Pour dire vrai, les scènes de Yann Lacroix ne font pas spectacle car elles sont traversées de mouvements



*Hyde Park (2014) témoigne de cette crise de
l'acte d'image où le monde ne peut plus être
sauvé qu'à partir d'indices infimes ou de traces
évanescents, dans une sorte de mise en
œuvre de l'oubli...*

qui, bien que venant du monde, affectent celui-ci selon des degrés de réalité différents. La *nuit* est bien sûr l'opérateur central de ces effets, y introduisant la perte des repères et l'instabilité constante des assises. A cet égard la nuit picturale semble évoquer le rêve, ce milieu où la densité du monde est suspendue.

Cet opérateur – la *nuit picturale* – l'artiste le travaille durant trois années (2013-2015), le poussant dans ses limites, cherchant presque à produire le tableau comme retrait définitif du visible et à inventer le monde comme obscurité et dissolution des corps. La défaite accentuée de la réalité vécue ampute alors le tableau de sa possibilité de traduire une expérience et d'adosser celle-ci à des formes, des lieux et des faits. Un très beau petit tableau de 2014, nommé *Hyde Park*, témoigne de cette

crise de l'acte d'image où le monde ne peut plus être sauvé qu'à partir d'indices infimes et de traces évanescentes. De sorte que le travail s'apparente à une mise en œuvre de l'oubli devenu nécessaire pour pouvoir continuer à vivre.

La période des "Nuits" semble s'achever en 2015, après deux années de recherches où la question de l'espace pictural et celle de la valeur des moyens plastiques n'ont cessé de se contredire. L'artiste éprouve alors la nécessité de s'affronter à la lumière, afin de réintroduire la couleur et la *facture* et d'en faire les vecteurs du travail. Commence alors la période des "Serres" à travers laquelle plusieurs décisions essentielles vont intervenir dans le travail de Yann Lacroix. On mesure aisément l'avancée rapide des



De la Composition (2015) à Green Corner (2016), les “Serres” réintroduisent un lieu pictural où les valeurs tactiles se confrontent au conflit de la couleur et de l’espace...

réflexions lorsque notre intérêt se déplace de la *Composition* de 2015 (195 x 130 cm) à *Green Corner (Le Coin vert)* de 2016 (100 x 118 cm) : dans la première, l'architecture de verre est réduite à une résille graphique animant le fond, de sorte qu'une lumière blanche, étale, envahit celui-ci. Dans *Le Coin vert* l'oblique et l'ogive articulent un espace de biais (le "coin") où la lumière se diffracte en éclats sur les surfaces de verre et à travers elles.

L'absence d'arrière-monde de la *Composition* (qui est une sorte de substitut de la nuit) est remplacée par un *lieu* où les couleurs et la richesse de la facture instaurent des vibrations, du mouvement et une épaisseur humide. Cette introduction de valeurs tactiles et d'un certain effet synesthésique caractérise le style des "Serres" et l'artiste s'attachera avec précision à

contrôler au plus près cet effet secondaire potentiellement expansif.

De fait, suivre attentivement le travail de Yann Lacroix dans son déroulé chronologique c'est mesurer non seulement les intentions de l'artiste mais aussi leur complexité. Le sujet invisible dans la "nuit électrique" de jardins tropicaux, cet être du dehors qui semble n'être qu'un regard tenu à distance, va progressivement entrer dans le jardin. Les Serres, si elles effacent la nuit, réintroduisent cependant la clôture. Bientôt la lumière reviendra, une lumière de premier matin. La lumière d'une naissance qui se confond peut-être avec le pays ultime.

Être là.

Notes

1. Citation extraite du roman *La Corde raide*, publié par Claude Simon en 1947 au Sagittaire. Il s'agit, on le sait, d'une sorte de "livre perdu" que l'auteur avait écarté de son œuvre rassemblée en vue de l'édition de la Pléiade.

2. Citation extraite du recueil *Lune d'en face*, (1925, éditions Proa) dans la belle traduction "mise en vers" d'Ibarra, Paris, 1970, *Œuvre poétique. 1925-1965*, Poésie/Gallimard, 1985, p. 44. Ce poème avait été écarté par Borgès lui-même de l'édition de 1974 de *Luna de enfrente*. Voir l'édition Pléiade, *Borges Œuvres complètes*, tome I page 75 pour une traduction réajustée signée Jean Pierre Bernès, l'éditeur de ce Pléiade.

3. Sigmund Freud, *Das Unheimliche* (*L'inquiétante étrangeté*), 1919. Il faut se souvenir que Freud considérait cette question comme relevant avant tout d' "un domaine particulier de l'esthétique". Cf. Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres*

essais, Paris Gallimard/folio essais, 1985, p. 213.

4. Selon la belle formule lapidaire de J.-B. Pontalis. Cf op. cité, “avertissement de l’éditeur”, p. 8.

5. Freud élabore cette notion flottante à l’époque de ses premières recherches et études de cas avec Joseph Breuer. Cf. Sigmund Freud et Joseph Breuer, *Etudes sur l’hystérie*, 1895, Paris, PUF, traduction Anne Berman, 1956, p. 19 (dans le cadre du fameux “cas d’Anna O.”). Les hallucinations négatives qui sont comme des soustractions de portions du réel agissent comme des effacements, des évidements où la “netteté” –souvent notée pour les épisodes hallucinatoires – est remplacée par le flou et la désagrégation des formes stables.

6. On aura reconnu ici un motif développé par Walter Benjamin notamment dans *Expérience et pauvreté*, texte publié en décembre 1933 dans *Die Welt im Wort*. Voir Walter Benjamin, *Œuvres II*, Gallimard,

Folio/essais, 2000, p. 364, traduction de Pierre Rusch. Cette notion d'*expérience* a originellement été travaillée par Jacob Grimm, en 1862, dans le *Deutsches Wörterbuch* [Dictionnaire allemand] élaboré avec son frère Wilhelm. L'expérience y est présentée comme "exploration", "enquête" et "vérification", mais, selon l'auteur, le déclin commence à prévaloir : "Au plus loin de la signification primitive du mot expérience (*das Erfahren*) se situe l'acceptation qui, à l'heure actuelle, est la plus usuelle et *qui se réduit à la simple perception visuelle et auditive des choses*, sans que l'on présuppose un quelconque procédé ou une quelconque recherche". Pour un commentaire élargi voir : Reinhart Koselleck, "Mutation de l'expérience et changement de méthode. Esquisse historico-anthropologique", in *L'expérience de l'histoire*, 1975, Paris, Gallimard/Editions du Seuil, 1997, p. 264.

7. Nous employons cette notion d'"instauration" selon la configuration que lui donnait Etienne Souriau : "Nous appelons *instauration* tout processus, abstrait

ou concret, d'opérations créatrices, constructrices, ordonnatrices ou évolutives, qui conduit à la position d'un être en sa patuité, c'est-à-dire *avec un éclat suffisant de réalité*», *L'instauration philosophique*, Paris, Félix Alcan, 1939, p.10. Pour un débat ouvert sur cette notion d'instauration, voir : Fleur Courtois-L'heureux et Aline Wiame (dir.), *Etienne Souriau, une ontologie de l'instauration*, Vrin/Annales de l'Institut de philosophie de l'université de Bruxelles, 2015.

[© Michel Cegarra / octobre 2017]

Paysage.

La portée de la peinture

Michel Cegarra

“Le peintre n’a pas affaire à ce qui est et il ne suffit pas que ce qu’il produise soit pour apparaître, encore faut-il que cela se donne et soit reçu”.

Alain Bonfand, *L’ombre de la nuit*¹

“En s’approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d’un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indéfinies, espèce de brouillard sans forme : mais un pied délicieux, un pied vivant ! Ils restèrent pétrifiés d’admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction. Ce pied apparaissait là comme le torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgissait parmi les décombres d’une ville incendiée”.

Balzac, *Le Chef d’œuvre inconnu*²

Dans la nouvelle de Balzac, *Le Chef d'œuvre inconnu*, l'œuvre apparaît à l'artiste, Frenhofer, autrement qu'aux autres, Poussin et Porbus : il y décèle non l'impossibilité nue mais, réellement, l'accomplissement *à travers* cette impossibilité. Ce n'est donc pas l'invisibilité qui frappe le chef d'œuvre du point de vue de Frenhofer c'est celui-ci qui, en tant que chef d'œuvre, capture certains regards et en oblitère d'autres. Quelque chose dans la peinture est *trop visible*, d'une visibilité parfaitement active, efficace, comme supérieurement cristalline, et cette visibilité rédime le réel. Cependant des regards autres ne le perçoivent pas car ils *ne reçoivent pas* l'œuvre. La donation que l'œuvre qui s'expose fait d'elle-même, ils ne lui répondent pas en ne l'accueillant pas.

La peinture n'est pas un échange de regard, mais qui ne parvient pas à nouer son regard en elle demeure sur le seuil. L'expérience attendue n'est plus qu'une image, et cette substitution ouvre un écart définitif car, ainsi que le dit Alain Bonfand : "Le visible du tableau vu reste rare, aussi rare que le monde qu'il agrandit" ³. Cette *rareté* désormais est un lieu essentiel dans le travail de quelques jeunes peintres de paysage au premier rang desquels il faut compter Yann Lacroix.

Paysage : cette condensation de la connaissance du monde

Il faudra bien un jour s'interroger sur ce retour au Paysage qui paraît investir nombre d'ateliers de jeunes artistes. Non pas "retour" au sens de reprise d'une tradition interrompue ou saut dans un

hypothétique passé pour lui arracher des lambeaux de vérité, mais bel et bien re-commencement affirmé d'un certain dispositif d'action sur le monde qui en passerait par la cohérence du Paysage.

De prime abord cela ne va guère de soi car, pour la grande majorité de nos semblables aujourd'hui, le *monde naturel* est un domaine qui n'est pas questionné ou qui est pris comme "allant de soi" selon la formule qui, selon Alfred Schütz, définit cette partie de notre expérience cognitive que William James nommait la connaissance vague (*knowledge of acquaintance*, la "connaissance de") par opposition à la connaissance certaine (*knowledge about*, la "connaissance sur")⁴.

Sans doute l'anxiété s'en mêlant, la question du réchauffement climatique et des destructions afférentes des écosystèmes est-elle pour beaucoup aujourd'hui dans ce nouvel intérêt pour



Giotto n'avait guère besoin d'offrir à ses montagnes des reliefs "vrais" et une monumentalité qui, à cette époque, demeureraient inaperçus parce que largement impensés ... ("Joaquim offre un sacrifice à Dieu", 1304-1306, Padoue, Chapelle Scrovegni)

le monde naturel. La peinture devenant alors le lieu même du passage d'une connaissance allusive ou approximative à une connaissance efficace c'est-à-dire à une *recherche*.

D'ailleurs il semble bien que la peinture de Paysage ait, d'une certaine manière, toujours occupé cette fonction : elle permet de stabiliser ou de *condenser* la connaissance disponible du monde à une époque où cette mise au point est devenue socialement nécessaire. Giotto n'avait guère besoin d'offrir à ses montagnes des reliefs "vrais" et une monumentalité qui, à cette époque, demeureraient inaperçus parce que largement impensés. Il lui suffisait de produire des objets figuratifs en réduction, figurant, à l'échelle de ses peintures, cette extériorité impensée parce qu'impensable. Le monde commun était alors abandonné aux relations de Dieu et de ses créatures, les

paysages n'étant que des lieux vides où tout prenait la taille de l'homme, image unique du divin⁵.

Lorsque, au quattrocento, la perspective s'invente, elle instaure un déroulé horizontal du monde où tous les éléments s'objectivent en occupant une place et une taille afférente à cette place. Dans le *Diptyque d'Urbino* de Piero della Francesca (vers 1475, Florence, Offices) – que l'on a parfois qualifié, sans doute rapidement, de premier “panorama” de l'histoire de la peinture occidentale – les boules de verdure des arbres taillés s'installent dans la profondeur illusionniste en un decrescendo savamment orchestré. Si le concept d'*étendue* n'existe pas encore, le paysage inscrit cependant sa possibilité comme un creusement frontal des lointains à partir du sujet observateur. Le monde se déplie alors dans la profondeur à partir de nous : c'est déjà

la perception phénoménologique, bien qu'entachée des limitations du modèle monocentrique.

Il faut cependant souligner que c'est dans l'espace calviniste de la Hollande du XVII^e siècle que surgit véritablement le paysage habitable et habité, où la mesure du monde naturel possède son propre rythme, adapté à la vie des hommes, à leur labeur et à leurs déplacements. La charrette revenant du marché ou des champs et passant sous les arbres ou sur le gué, en direction des maisons, constitue alors – de la Hollande du XVII^e à l'Angleterre du XIX^e ⁶ – un *topos* de ce paysage-monde qui se confond avec l'expérience même de l'homme du commun. Un homme qui n'est dehors que dans la mesure où il construit le jardin collectif. C'est, bien sûr, une fable où le récit inclu se confond avec la mise en œuvre plastique de son inscription.



*Ce topos du paysage-monde qui se confond avec
l'expérience même de l'homme du commun...
(En haut : Salomon van Ruysdael, Charrette sur un
chemin parmi les dunes, 1631, en bas : John Constable
La Charrette de foin - The Hay Wain, 1821)*

Paysage : l'instance de reformulation de l'économie des visibilitées

L'impressionnisme – mais sans doute le mouvement est-il déjà là au XVIII^e – y ajoutera la disponibilité oisive du rentier et du citadin pour qui tous les lieux sont des espaces de promenade et de plaisir. Mais sans doute cette exclusion du temps du travail – lequel est si présent chez les Hollandais de l'Age d'or – témoigne-t-elle avant tout, avec la transformation des sociétés (sous l'impact de la révolution industrielle) d'une mutation des valeurs figuratives. Les atmosphères alors insaisissables par la photographie – la brume, le brouillard, la neige, la pluie – deviennent des points d'ancrage et des territoires de recherche pour les artistes : l'expérience du monde lessivé de toute profondeur et renvoyé à sa vacuité, à sa déréalisation, passionne un Pissarro, un Monet, un Sisley.



*L'expérience d'un monde lessivé de toute profondeur et
renvoyé à sa vacuité sinon à sa déréalisation,
passionné un Pissarro, un Monet, un Sisley ...
(En haut : Claude Monet, Etretat la pluie, 1886,
en bas : Alfred Sisley, Brouillard, Voisins, 1874)*

C'est bien alors l'inaccessible du monde, sa poésie non quantifiable, sa beauté fugitive et circonstancielle⁷ qui occupent les esprits des artistes et les conduisent au risque renouvelé d'une peinture défaite, ouvrant sur un monde sans attraits. Cette esthétique de l'effacement voire de la souillure ne s'est imposée que très lentement : elle persistait à identifier ce qui était à sauver du monde, ce qui était en péril.

Aujourd'hui les jeunes peintres se risquant à la représentation du paysage comme ouverture, étendue et accès au monde ne sont plus guère tentés par les définitions géométriques, les descriptions microscopiques ou les accidents météorologiques. Il faut croire que notre monde – *après* la photographie et le cinéma – a subi une reconfiguration où sa présence même, sa dimension ontologique si l'on veut,

font l'objet d'un soupçon et d'une distance.

Si “plus personne” ne croit que l'image se superpose au réel, plus personne ne semble non plus attendre de la peinture une *nouvelle* investigation du monde. L'interminable défiance envers la peinture dont témoignent les milieux de l'art contemporain est une bévue constamment démentie par l'importance des pratiques et des espaces cognitifs qu'elles ouvrent : il suffit de penser aux recherches de Luc Tuymans, Philippe Cognée, Stephen Bush (nés à la fin des années 1950), Stefan Kürten (né en 1963), Franck Populaire, Tilo Baumgärtel et Herman Bas (nés durant les années 1970), Jérémy Liron (né en 1980), etc. Tel est le contexte du re-commencement de la peinture de paysage. Aussi celle-ci devient-elle, *par la force même des choses*, comme l'espace d'une nouvelle visibilité

ou d'une nouvelle *économie des visibilitées*. La peinture apparaît, d'emblée, comme tenue à la démonstration alors même que cette dernière est l'objet sinon d'un rejet du moins d'un soupçon. Coincé entre un réel dont le coefficient de vérité est incertain et un déluge d'images issues de montages, les peintres actuels de Paysage n'ont plus le sentiment de traiter un genre : ils actionnent des dispositifs et mixent des totalités en fragmentation.

Le monde comme surgissement, présence et vide interminable

Dès les premières œuvres de Yann Lacroix, le Paysage est déjà là. Il est là comme une antériorité absolue, une nécessité venant de loin, et il deviendra au fil des années un projet dévorant se mesurant, pour avancer, à

des butées à contourner, des assemblages à épuiser.

Au sortir de l'Ecole d'Art de Clermont Ferrand, son exposition au Centre d'Art Contemporain de Meymac présente sept peintures de paysage dont l'étonnant *Island Love* (2010, diptyque, deux toiles de 275 x 200 cm, huile sur toile) où la couleur et la coulure s'additionnent pour présenter – et simultanément biffer – l'étendue d'un ensemble d'îles exotiques au coucher du soleil ⁸. En quelque sorte la conjonction de la séduction et de la distance mais aussi, déjà, l'attrait pour une scène de pays lointain, de paysage issu de la zone intertropicale sinon strictement équatoriale. Il faut s'en aviser : ce choix désigne un lieu intermédiaire, au domaine climatique marqué, mais aussi une sorte de “non-monde” où tout est possible si on le réfère à son appartenance à ce que l'on a pu nommer la “Pleasure Periphery”⁹.



Du monumental Island Love (2010) au carré de Paradise Lost (2013), l'esthétique du sublime se trouve comme désagrégée. Un lieu s'affirme, inhabité parce qu'inhabitable, il est ni ce qui existe ni ce qui n'existe pas...

Ce qui intéresse ici Yann Lacroix c'est la force du code du paysage exotique et, en même temps, sa reconfiguration à l'époque du tourisme de masse et des agences de voyage proposant ces "destinations de rêve" et ces "paradis perdus". Dès 2013, la toile *Paradise Lost* (en anglais mais selon une construction grammaticale "traduisant" l'expression) offre comme une brèche : l'esthétique du sublime se trouve comme désagrégée et la présence d'un certain espace compact, avec sa piscine, ses palmiers, son morceau de monde "idéal", clos ¹⁰, isolé, s'affirme comme un lieu inhabité parce qu'inhabitable, comme *espace fantôme*. La douceur de la lumière, la clarification graphique des choses, le dispositif spatial où l'ouverture fonctionne comme une sorte de menace : tout une grammaire plastique se met en place dans cette œuvre charnière. Avec une aisance apparente qui dissimule, certainement,

les grands efforts de l'artiste pour s'extraire d'un style prémédité. Ni ce qui existe, ni ce qui n'existe pas : ce qui passionne Yann Lacroix c'est le *surgissement* du réel, sa présence aveuglante et le vide interminable dont il procède.

Rapprocher ces deux peintures c'est mettre en évidence l'intensité et la rigueur du travail accompli en peu d'années par Yann Lacroix. On veillera à saisir à quel point le paysage s'affronte ici à la géographie de la mondialisation où tous les lieux sont standardisés et dotés d'une sémantique déshumanisée. Une peinture de 2016 expose l'un des "non-sites" (comme aurait dit Marc Augé) de ce style hypermondialiste (comme on dit hyper marché) : *Nice Place for good value and the swimming pool was clean* [*Superbe endroit à bon prix et la piscine était propre*]. Le titre, grinçant, mime certains titres ironiques de l'artiste pop Roy Lichtenstein.



*Dans Nice Place (2016) le syndrome de la
“Pleasure Periphery” est mis en scène comme une
tension entre l'éros de la beauté froide de
l'architecture et la beauté du vivant désormais
confondue avec le travail du pinceau ...*

Le syndrome de la *Pleasure Periphery* [Périphérie du plaisir] est ici mis en scène comme une tension entre l'éros de la beauté froide que porte l'architecture et le jeu libre, ouvert, de la végétation où de larges mouvements agitent les arbres exotiques. La beauté du vivant, finalement, se confond avec le travail du pinceau, le réel ayant sombré dans son image. Autrement dit ce qui *fait œuvre* n'est pas aisément à portée de main, à portée de pinceau, car le réel, bien que saisi de manière hypnotique, relève de la trajectoire du vide. Dès lors, la sidération du regardeur (touriste ou visiteur), est précisément et *voluptueusement* construite par un pinceau qui travaille au scalpel.

Cette densité hallucinatoire fonctionne alors comme un piège offrant généreusement ce qu'il refuse cruellement. Dans cette équivoque élégante et dangereuse réside toute une part du talent de Yann Lacroix. On

mesure ici que la *donation* que la peinture fait d'elle-même est voilée d'une tristesse pudique : le monde n'offre plus désormais que des simulacres. Alors qu'il se tient tout autour de nous, en expansion, il ne nous concède plus, pour nous tenir nous-mêmes, que des espaces qui vont rétrécissant ou des lieux amoindris, blessés ou incréés.

Le paysage comme transparence et obstacle

Yann Lacroix connaît ces espaces “de rêve” que l'on peut louer dans des pays équatoriaux en Asie. Il en connaît aussi les images foisonnantes qu'ils suscitent, notamment sur Internet. Mais l'observation de l'image “d'origine” est alors contingente pour définir l'espace contextuel car, au fond, la peinture de Yann Lacroix se tient sur le fil étroit d'une bascule. La vision est

une défaite du rêve, et la peinture, sans emphase, sans discours, dévoile l'impossible enchantement du réel. Nous savions le réel contaminé par la facticité et l'artifice, mais désormais, sous nos yeux, chaque tableau monte au jour comme un acte fondé sur l'abolition même des signes assurant la légitimité de l'imaginaire. C'est là le grand *pari douloureux* de Yann Lacroix, et sa peinture à cet égard est semblable à nulle autre. Elle s'avance avec décision jusqu'au point ultime de sa validité ou de son pouvoir : *elle investit la défaite même du réel*, elle surmonte le conglomérat des simulacres et des montages, la coagulation des répliques et des images virtuelles, pour *chercher l'issue*.

De sorte que certaines œuvres de l'artiste deviennent presque des "théorèmes" en assumant cette fin programmée de l'image du monde. Ainsi était-il assez courageux pour Yann



*Le redoutable The Fence (La Clôture, 2016) : ce
qui est à voir c'est l'acte d'image même, ou si l'on
veut cette apothéose du regard qui n'est tenu à rien,
face auquel les signes s'absentent...
"Le visible du tableau reste rare, aussi
rare que le monde qu'il agrandit "
(Alain Bonfand)*

Lacroix de présenter dans une exposition personnelle à sa galerie de Bangkok (Tars Gallery, février 2017), le redoutable et exceptionnel tableau que constitue *The Fence (La Clôture, 2016)*. La “grille moderniste” dont parlait Rosalind Krauss ¹¹ est ici rabattue, à l’intérieur même de la toile, c’est-à-dire en deçà de l’espace-limite, comme la délimitation frontale d’une cage pour des animaux absorbés dans la bouillie picturale ¹². Eux de l’autre côté, nous de ce côté-ci : derrière eux le bleu d’un ciel où frémissent des arbres tropicaux, à nos pieds la terre sablonneuse d’un sentier longitudinal.

Ce qui est à voir c’est l’acte d’image même ou, si l’on veut, cette apothéose du regard qui n’est *tenu à rien*, devant lequel le monde fait défaut, face auquel les signes s’absentent comme des éclaboussures de couleur. L’ensemble de la toile est régi selon un principe de

resserrement (netteté, délinéation, identification) et de *desserrement* (flou, effacement, indistinction) tissant littéralement de l'image sous nos yeux, une image où monte la splendeur troublante de *l'espace fantôme*.

Une image où, la figure ne s'absente que fortuitement de sorte que dans ces "paysages avec figures absentes" (pour reprendre le titre d'un célèbre livre de poésie de Philippe Jaccottet) la *donation* du tableau offre un accès au spectateur en se présentant à lui comme le refuge de l'oubli. L'acte d'accès au monde trouvant alors dans cette instance du repos comme la possibilité prochaine d'un retour à l'expérience. Nous ne pouvons plus nous prévaloir d'une présence purement réceptive car, déjà, quelque chose comme un récit ou une parole se lève à notre rencontre. C'est l'*historein* qui,

dans le jardin désert et la maison vide,
commence à “raconter” en chuchotant.

La machine cognitive qu’est la
peinture place alors à égalité le savoir et
le non-savoir, tenant le spectateur pour
le maître des conversions et l’inventeur
des absences. Le tableau, constamment
au travail, ne cesse de se reconfigurer
face à nous, exaltant un monde que
nous ne faisons que re-connaître, que
nous touchons presque de la main, à
travers une mémoire convoquant une à
une les pièces assemblées d’une
nouvelle instauration du réel.

[© Michel Cegarra / octobre 2017]

Notes

1. Cette phrase, extraite du beau livre déjà ancien d'Alain Bonfand, *L'ombre de la nuit. Essai sur la mélancolie et l'angoisse dans les œuvres de Mario Sironi et de Paul Klee entre 1933 et 1940* (Paris, La Différence, 1993, coll. "mobile matière") prend place dans un de ces denses mouvements d'écriture dont cet auteur a le secret puisqu'on trouve deux fois, à peu de distance, cette formulation. D'abord, page 20 : "Le peintre n'a pas affaire à ce qui est et il ne suffit pas que ce qu'il produise, *construise, fasse*, soit pour apparaître" (je souligne), et ensuite, page 21 notre citation : "Le peintre n'a pas affaire à ce qui est et il ne suffit pas que ce qu'il produise soit pour apparaître, *encore faut-il que cela se donne et soit reçu*" (je souligne). Une reprise ou répétition pour relancer plus loin la pensée ; deux formulations pour serrer-desserrer la question en somme. Une reprise ou répétition pour ouvrir la pensée sur la nécessité de la *donation* que l'œuvre fait d'elle-même et de la *réception* que le spectateur entreprend s'il sait voir et qui est comme sa donation personnelle à l'œuvre.

L'auteur précise : “Décrire n'est donc que mesurer les puissances d'apparition mais pour cela faut-il encore voir” (page 21).

2. Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu, conte fantastique*, 1831, Paris, Le Livre de Poche, 2001, p. 74.

3. Alain Bonfand, opus cité, p.143. L'auteur, après Georges Didi-Hubermann (*La peinture incarnée*, Paris, éditions de Minuit, 1985) revient sur la nouvelle de Balzac qui, souligne-t-il, “mériterait une lecture phénoménologique” (note 1, p. 192). Nous ne suivons pas cet auteur sur son analyse selon laquelle le regard sur l'œuvre s'instaure “en pure perte” dans la différence des regards, ce “voir pour perdre” ouvrant nécessairement sur “l'angoisse”. Cf. la quatrième partie de *L'ombre et la nuit*.

4. William James, *Précis de psychologie*, Paris, Marcel Rivière, coll. “Bibliothèque de philosophie expérimentale”, 1939, traduction E. Baudin et G. Bertier, p. 17. Voir aussi : Alfred Schütz, *Essais sur le monde ordinaire*, Paris, Le Félin, félin poche, 2007,

2010, préface et traduction de Thierry Blin, p. 118-120.

5. Voir par exemple la forme et la taille de la montagne où *Joaquim offre à Dieu un sacrifice*, fresque de Giotto à la Chapelle Scrovegni, à Padoue (1305). L'ange est plus grand que la montagne et la main de Dieu surgit, au bord supérieur de la fresque, dans le fond d'or devenu fond bleu : tout ici est assujéti au divin et au face à face de Dieu et de sa créature.

6. Disons : de Salomon van Ruysdael, (*Charrette sur un chemin dans les dunes*, 1631, huile sur bois, 56 x 86, 4 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum) à John Constable (*La Charrette de foin - The Hay Wain* -, 1821, h/t, 130, 5 x 185, 5 cm, Londres, National Gallery). Une reproduction de la peinture de Constable se trouvait chez la grand-mère de Yann Lacroix : une image que l'artiste aura "beaucoup regardée".

7. Nous retrouvons ici les caractéristiques de la *Modernité* telle que Baudelaire la présente dans *Le peintre de la vie moderne* (*Le Figaro*, 26, 28 novembre et 3 décembre 1863): "La

modernité c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable", Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil/l'intégrale, 1968, p. 553.

8. Voir revue *Première*, 16^{ème} édition, 2010, Abbaye Saint-André, Centre d'Art Contemporain – Meymac, texte de Jean-Paul Blanchet, "Yann Lacroix. La peinture : un paysage intérieur". L'auteur, dont on connaît l'empathie envers le travail des artistes, note : "(l'émotion) par ce biais de l'image construite, dégagée de l'anecdote, allégée du poids du réel, permet de retrouver la sensation de la rupture originelle, en même temps qu'elle facilite son dépassement par le biais d'une esthétique, ou le sentiment sublime, qui est la résultante d'une confrontation des grandeurs" (p. 11). Plus loin l'auteur souligne le désir chez le jeune artiste de redonner au paysage sa "fonction de décentrement, de dépassement" (p. 14).

9. Cette notion a été forgée dans l'ouvrage désormais classique – bien que très idéologique – de Louis Turner et John Ash,

The Golden Hordes. International Tourism and the Pleasure Periphery [*Les bordes dorées : tourisme international et périphérie du plaisir*], Londres, Constable and Company Limited, 1975. Pour un compte rendu voir G. Richez, in revue *Méditerranée*, troisième série, tome 41, 1-1981, accessible sur le site de Persée : www.persée.fr/doc/medit_0025_8296_1981_num_41_1_1991. Pour une approche globale plus récente on consultera, dans l'excellente revue *Etudes Caribéennes*, le texte d'Olivier Dehoorne et Pascal Saffache, *Le tourisme dans les îles et littoraux tropicaux : ressources et enjeux de développement*, Revue d'Etudes Caribéennes, n°9-10, avril-août 2008, Université des Antilles : <https://etudescaribeennes.revue.org/852>

Pour un point de vue récent voir : Christine Cabasset-Semedo, Emmanuelle Peyvel, Isabelle Sacareau et Benjamin Taunay, "De la visibilité à la lisibilité : le tourisme domestique en Asie. Quelques réflexions à partir de cas chinois, indiens, indonésiens et vietnamiens" [*From Visibility to Readability: Domestic Tourism in Asia. A Few Reflections from China, India, Indonesia and*

Vietnam], revue *Espaces Populations Sociétés*, n°2-3, 2010, et aussi: <https://eps.revues.org/4118>.

10. Pour une réflexion sur ce thème du lieu clos voir : Marion Delage de Luget, “De l’open space comme huis-clos”, catalogue *10 ans de résidences à Chamalot*, Moustier Ventadour, 2016.

11. Cf. Rosalind Krauss, “Grids”, *October* n°9, été 1979, repris in *L’originalité de l’avant-garde et autres mythes modernistes*, traduction de Jean-Pierre Cricqui, Paris, Macula, 1993, “Grilles”, p. 93 : “La grille est une manière d’étouffer la prétention qu’ont les objets naturels d’avoir un ordre propre”, elle “proclame d’emblée l’espace de l’art comme autonome et autotélique” (autoréférentiel). L’“emblème” et le “mythe” que désignait R. Krauss sont réintroduits par Yann Lacroix comme pour être aussitôt démembrés et exhibés sous une forme spectrale, comme le signe évanescant d’un tissage frontal.

12 En l’occurrence, dans *The Fence* il s’agit d’une volière.

Yann LACROIX / biographie

Né en 1986.

Formation à l'École supérieure d'art de Clermont-Ferrand (ESACVM):
DNSEP – Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique – avec
Félicitations du jury, 2010.
Et à la Escola Superior de Belas Artes de Porto, Portugal.

Vit et travaille à Paris

EXPOSITIONS COLLECTIVES

2017 / *Les Secrets du Docteur F.*,
Underconstruction Gallery, Paris,
In mysterious ways 2. Passages pas sages,
Underconstruction Gallery, Paris,
Hôtel Europa, Art Vilnius, Lituanie

Cet espace sans ombre, Underconstruction
Gallery, Paris
Le calme avant la tempête, Galerie Nivet-
Carzon, Paris.

2016 / *In translation*, Pracownia
Portraitu, Lodz, Pologne
Sandwiches, cartel Artspace, Bangkok –
To be announced, Tars Gallery, Bangkok,
Thaïlande.
Templum, Galerie Marie-Claude
Duchosal, Paris
Assemblage #1, Ofr Galerie, Paris
10 ans de résidences à Chamalot, Moustier-
Ventadour.

2015 / *Dépendance*, Crash Gallery, Lille
Needs, 711rent, Paris
Il était une fois...Les contes dans l'art,
Médiathèque, Domérat
Vendanges de Printemps, Chamalot,
Moustier-Ventadour.

2014 / *Novembre à Vitry*, Galerie
Municipale de Vitry-sur-Seine
#3, chez Bruno Silva, Clermont-
Ferrand.

2013 / *Novembre à Vitry*, Galerie
Municipale de Vitry-sur-Seine
Shakers, 10 ans d'art contemporain,
Orangerie du Château de La Louvière,
Montluçon.

2012 / *L'impossible réalité*, Rencontres
d'art contemporain de Cahors, Cahors
Indice de la présence d'une île, Festival
Bezrucova Opava, République Tchèque

2011 / *Décembre*, Galerie In Extenso,
Clermont-Ferrand.
Les Enfants du Sabbat XII, Centre d'Art
Contemporain Le Creux de l'Enfer ?
Thiers
Where you'll be, I'll fall, Galerie Qasba
Project, Brescia, Italie.

2010 / *Première*, 16^{ème} édition, Abbaye
Saint-André, Centre d'Art
Contemporain de Meymac, Meymac.

2009 / *Mobilidad*, galerie de l'Ecole des
Beaux-Arts de Porto, Portugal

EXPOSITIONS PERSONNELLES

2017/ *Paysages avec figures absentes*,
DomaineM, Cérilly

2018/ (mai), Underconstruction
Gallery, Paris.

*Yann Lacroix était en résidence au
DomaineM à l'automne 2017.*

www.yannlacroix.com

Les cahiers / IMAGES

1. Page 4 / L'artiste dans l'atelier au DomaineM.
2. Page 6 / *La nuit électrique*, 2013, huile sur toile, 100 x 100 cm, collection particulière.
3. et 4. Page 10 / En haut : *Nuit*, 2013, huile sur toile, 190 x 205 cm – En bas : *Sans titre*, 2013, huile sur toile, 100 x 100 cm.
5. et 6. Page 13 / En haut : *Sans titre*, 2015, huile sur toile, 18 x 24 cm, coll. part – En bas : *Sans titre*, 2015, huile sur toile, 18 x 24 cm, coll. part.
7. Page 19 / *Hyde Park (Night garden)*, 2014, huile sur toile, 24 x 36 cm, coll. part.
8. et 9. Page 22 / En haut : *Composition*, 2015, huile sur toile, 195 x 130 cm – En bas : *Green Corner*, 2016, huile sur toile, 100 x 118 cm.

10. et 11. Page 44 / En haut : *Island Love*, 2010, huile sur toile, deux toiles de 200 x 275 cm accolées – En bas *Paradise Lost*, 2013, huile sur toile, 195 x 205 cm.

13. Page 47 / *Nice Place for good value and the swimming pool was clear* (Superbe endroit à bon prix et la piscine était propre), 2016, huile sur toile, 230 x 200 cm.

10. Page 51 / *The Fence* (La Clôture), 2016, huile sur toile, 200 x 220 cm.

Table

Michel Cegarra

Dans la nuit électrique

La peinture comme dehors ? / p. 5

suivi de

Paysage

La portée de la peinture / p. 29

Biographie de l'artiste / p. 61

Les Cahiers / images / p. 65

Les Cahiers est une publication de l'association
DomaineM
10 rue Henri Barbusse, 03350, Cérilly
Siret n°789 655 602 00017, RNA n°W031002337.
Dépôt légal à parution.
Imprimé à 100 exemplaires sur les presses de
l'imprimerie du CHS/Ainay-le-Château.
Reproductions avec l'accord des auteurs.
Textes © Les auteurs.
Images © Les artistes / DomaineM.

*Le DomaineM a le soutien du Ministère de la Culture et de la
Communication – DRAC Auvergne-Rhône-Alpes,
du Département de l'Allier,
de la Communauté de Communes du Pays de Tronçais.*

[Novembre 2017]