



Promenons-nous, huile sur toile, 130 x 162 cm, 2008

Peindre le temps

(Extrait III)

(...) Nous voudrions provisoirement achever notre déambulation par une série d'œuvres récentes qui distribuent encore différemment les espaces et les temps. Étonnement de la découverte en plan lointain – *Sanctuaire* –, exploration de la profondeur en plan rapproché – *Promenons-nous* –, tentative de construction ascendante – *Plein jour* – et menace d'effondrement – *Vertige* : plus que toute autre, cette série qui fait séquence met en scène des paysages foisonnants où des trouées se font jour, où de nouveaux ciels se devinent : ce n'est plus des enfants qu'on y montre, c'est l'enfance qu'on y voit. Avec ses

dessins à l'encre de Chine, Michaux cherchait le « Fouillis finalement / Fibrilles fouillis fourmillement »¹. Il aurait aimé « dessiner les moments qui bout à bout font la vie, donner à voir la phrase intérieure, la phrase sans mot, corde qui indéfiniment se déroule sinueuse, et, dans l'intime, accompagne tout ce qui se présente du dehors comme du dedans »². Bien qu'il y ait du flottement et du frémissement dans les motifs peints par Barbara Navi, ce n'est pas sur cette voie de la ténuité vibratile qu'elle s'est engagée : le point de vue adopté, tenant pourtant le monde à distance, décide de s'y plonger avec témérité, avec pugnacité. Un dehors qui serait en même temps dedans. Pas le même rêve de dégagement ni de désengagement que chez Michaux. Pas le même substantialisme non plus : les forces ont encore des noms, les faits encore des causes, les phrases des mots. Là où Michaux cherchait l'écoulement, Barbara Navi cherche pour l'instant un temps suspendu : le moment exact du basculement. Quant à Verlaine que nous venons d'évoquer, si le poète se laissait volontiers bercer par les griseries changeantes des surfaces jusqu'à la dissolution de la conscience et l'amollissement de la volonté, rien de tel chez le peintre : on voit clairement dans ses tableaux, dans la densité de leur structure comme dans la méticulosité concertée de leurs touches, une envie d'en découdre inconnue chez l'auteur des *Romances sans paroles*. Vapeurs et fumées chez l'un, anamnèse vers le feu chez l'autre. D'un côté, l'effilochement de l'oubli ; de l'autre, l'archéologie du souvenir – où l'on retrouve les trous, les failles et les outils d'excavation ou de forage que nous avons déjà vus.

Promenons-nous excepté, *Sanctuaire*, *Plein jour* et *Vertige* imposent à l'œil des formats verticaux qui offrent au regard de nouvelles perspectives, des échappées belles dans un passé que bornait autrefois l'enceinte massive du

présent. Ce n'est plus le vacarme des stades ou des rues qu'on entend ici, mais le murmure assourdi de comptines très anciennes dont les airs se chevauchent parmi le frou-frou des feuillages touffus. Ici, enfin, le temps s'écoule lentement, et l'on s'enfonce dans sa jeunesse comme dans une épaisse forêt où filtrent des rayons : c'est aussi doux et charmant qu'inopinément menaçant. De ces tableaux proprement étranges, qui nous rapetissent à notre tour, sourd l'atmosphère ambiguë d'un secret. Nous n'y pénétrons, à la suite de ces personnages vus de dos, qu'avec une curiosité mêlée de crainte. Nous nous arrêtons sur le seuil. Nous écoutons les bruits, les voix. Nous dilatons notre œil, comme dans le noir.

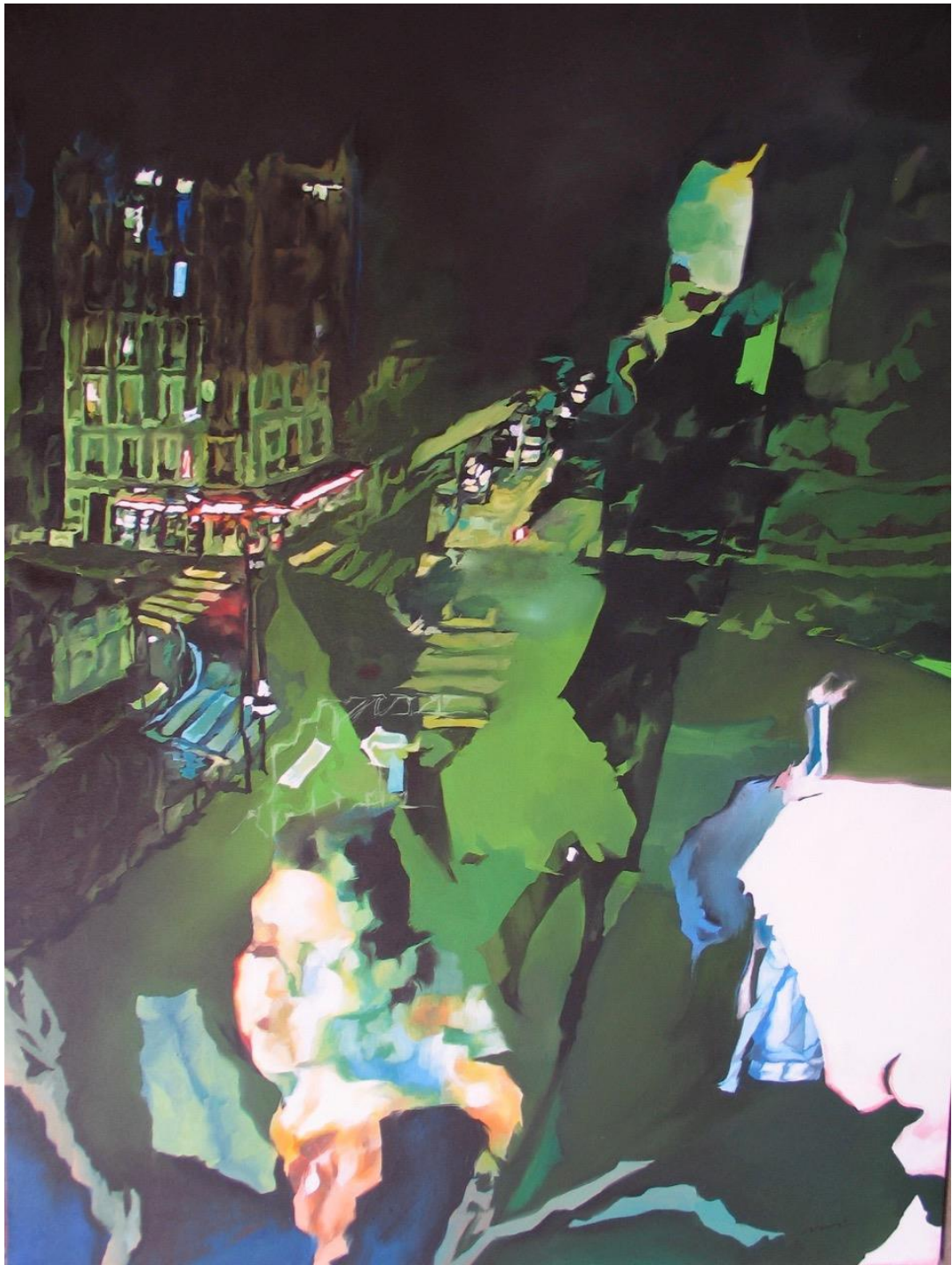


Plein jour, huile sur toile, 114 x 145 cm, 2008

Flash-back : par plans successifs, l'anamnèse progresse à rebours vers son foyer, son temps perdu grignoté par l'oubli comme un parc très ancien envahi par d'obscures herbes folles. Aimanté par des blancs qui se frayent un chemin dans un paysage autrefois fermé comme une cuvette, le corps du spectateur en est comme happé. Le phénomène, qui rappelle le vortex qu'on avait repéré dans les toiles précédentes, ira s'accroissant jusqu'à *Vertige*.

Dans *Sanctuaire*, à l'ombre de ce qui n'est ni tout à fait des rocs, ni tout à fait des maisons, arrêtés sur le seuil d'une vaste propriété, de minuscules personnages (une famille ?) regardent de loin des bâtisses bleutées à demi enfouies. Sur les côtés, excavation, amoncellement de blocs ou de feuilles multicolores, douces déchirures. Sur leur gauche, au premier plan, un énorme chien dort sur le flanc, à moins qu'il ne soit mort depuis longtemps. Le temps est ancien ; il semble avoir déposé sur toute chose ses « neiges d'antan »³. Miracle d'immobilité : on se tient sur le seuil énigmatique d'un secret.

Dans *Promenons-nous*, les personnages sont invités à déambuler dans ce qui semble un « souvenir plein de charme et de regret »⁴. Apparemment vêtus d'habits anciens et roses comme s'ils étaient sortis d'un conte, des êtres vaporeux se distinguent à peine de ce même blanc surexposé de la mémoire. Nous tournant le dos, l'un est assis, l'autre s'enfonce vers une balustrade dans un jardin en friche. Des chiens indolents montent une garde inutile. Émergeant à peine à la frontière du noir et du blanc, un singulier personnage à grosse tête surmontée de longues oreilles – nous l'avons déjà vu dans *Galatée*, distingué dans *Funambule* – semble chasser des papillons avec un filet du même blanc bleuté. Ô enfance...



Funambule, huile sur toile, 89 x 146 cm, 2008

Paradoxe de ce blanc mnémonique : jamais le noir n'y fut si présent. Soupçonnant que de lui tout s'origine, on ne s'y oppose plus, on compose avec lui. Du coup, positif et négatif s'échangent tour à tour leurs propriétés, créant

simultanément sous nos yeux une double impression merveilleuse : tantôt une révélation par capillarité, tantôt une disparition par absorption. Comme dans ces jeux d'illusion optique, on ne sait plus ce qui fait fond ni ce qui fait plan. Tout ce qu'on sent, c'est que ça bruisse dedans, que ça frissonne autour, que ça remue dessous. Le peintre cherche à voir comme on défriche mais il aime aussi à deviner : il suggère sans dévoiler, en tâtonnant pas à pas, avec cette respiration économe et cette peur sacrée de trop en faire, de détruire le sanctuaire où les reliques du souvenir sont prises dans leur gangue de nuit, comme lors de la découverte des fresques souterraines dans *Fellini Roma*. C'est pourquoi plus qu'ailleurs le clair y compose avec l'obscur, la lucidité avec les ténèbres, le visible avec le revu.

Quand la saturation aveuglante du blanc s'affaiblit ou quand le noir s'éclaire, les bleus et les verts prennent le relais. C'est le *Plein jour* à l'étonnante architecture baroque. C'est beau comme un Hantaï qui n'aurait pas laissé ses efflorescences au seul hasard, c'est fragile, hésitant et opiniâtre à la fois – de cette opiniâtreté des arbres dont nous parlions plus haut, lesquels deviennent ici archaïque forêt, prolixité de lierre. Plus de grands aplats désertiques, mais un pinceau méticuleux pour repousser les frontières tout en les ménageant, dégager des architectures là-dessous pressenties, vestiges non plus d'une modernité défunte mais d'un autrefois toujours vivant, toujours tremblant : un substrat « étrange et pénétrant »⁵ où rêve et réalité se compénètrent, s'équilibrent un instant, fusionnent. Silhouettes évanescents assises pour l'éternité dans un fouillis de feuilles, enchevêtrement d'édifices à claire-voie et de végétaux profus, et, au cœur de ce théâtre bruissant de ces « voix chères qui se sont tuées »⁶, la

petite ombre lointaine de cette fille au cabas à qui, sidérée et attentive, tout paraît revenir en mémoire.



Vertige, huile sur toile, 114 x 145 cm, 2008

Cette femme bleue, nous en retrouvons la silhouette au pied de *Vertige*. C'est la première fois qu'un tableau porte le titre d'un état, et tel pourrait être

celui de notre personnage qui porte une main à sa tête. Et pour cause : au-dessus d'elle s'étagent des paysages dont certains, dans un vacarme d'avalanche et de craquement d'arbres, sont en train de s'effondrer. La mise en scène, qui prend les dimensions d'un désastre cosmique, est proprement épouvantable. Saura-t-on jamais quelle terrible fable, banale mais tellurique, s'est jouée entre les deux personnages qui se tiennent sur le seuil de leur maison, au deuxième niveau à la droite du tableau ? Tout en tremble alentours, tout vacille. Le couple se tient à l'épicentre du foyer incandescent qui travaille au cœur comme un innommable pictural – le même, peut-être, que celui qu'on devinait dans *Relique*, et qui brûle, ici ou là, la couleur. Néanmoins, pas de panique : ça tient. C'est tenu. La stupéfiante beauté de ce tableau, qui se compose de plusieurs, vient notamment de ce qu'il accomplit le miracle d'un écroulement dont on est sorti indemne, et qu'avec la peinture on tient à distance pour en faire une insolite architecture, une splendide conjuration de couleurs. Quel silencieux remuement, pourtant ! Quel vulnérable vitrail ! Et quelle opiniâtre manière de conjuguer déchirure et jointure ! Rarement on aura vu autant de sérénité dans un désastre. C'est peut-être une des définitions de la beauté. Quitte-t-on ce tableau qu'il persiste comme les précédents dans l'œil de la mémoire – comme on le dit du cyclone : au-dessus, le bleu étrange de la nuit enneigée agit comme le négatif hallucinant du blanc positif remémoré du dessous. Surréalisme ? Pourquoi pas. À condition d'ajouter qu'ici, contrairement à la plupart des tableaux de ce courant, il y a davantage de peinture que d'image, plus d'art que d'idée, plus de flux que de fixité : quelque chose comme l'incessant remuement de la vie, la foi païenne en la vie.

Immédiatement séduisante, l'œuvre de Barbara Navi ne se fait aimer que lentement parce que ses voies sont obliques. Des scènes se jouent qui nous médusent ou nous désarçonnent ; ce faisant, elle exige beaucoup d'un regardeur que, pour bien des raisons, une certaine tendance de l'art incline davantage aujourd'hui à apprécier l'histoire d'un geste plutôt que le geste d'une histoire. Mais les deux exigences ne sont pas exclusives l'une de l'autre. On ne fait pas grief à un poète dramatique pas plus qu'à un cinéaste de raconter une histoire. On sait aujourd'hui quel drame s'est noué lorsque Van Gogh peignit *Le Café de nuit*. Nous devons donc plonger dans les scénographies de Barbara Navi pour en entendre, assourdies, les secrètes dramaturgies. Comme chez un Kafka en littérature, un Lynch en cinéma, un François Tanguy en théâtre, c'est grâce à leur construction qu'elle parvient à tenir les forces qui la traversent à distance respectueuse. Quand bien même elle détiendrait seule « la clef de cette parade sauvage »⁷, elle en aura fait des tableaux. Mais si puissant que soit le drame, celui-ci ne suffit pas à faire œuvre. Le prodige, nous espérons l'avoir montré, est ailleurs : dans une esthétique du paradoxe conquise de haute lutte et qui fait jouir autant l'œil que l'esprit.

Philippe Renault