

« Jusqu'à mes trente ans, chaque fois que je pourrai j'échapperai à la peinture. On s'enfuit. Rien ne prépare le peintre à la solitude. Il a fait son apprentissage entouré de camarades. Or un jour, il lui faudra entrer en cellule », affirmait Pierre Alechinsky dans *Peintures et écrits* (Yves Rivière éditeur, 1977).

Toute son œuvre, univers de papiers construits, collés, assemblés, de papiers anciens assourdissants d'une actualité périmée, passe de l'image au texte d'une même encre. Tout son vocabulaire est sorti de cet océan noctambule. Et d'un trait, d'une tache, d'une coulée, l'artiste dit qui il est, d'où il vient et où, inmanquablement, notre regard nous conduira au-delà de sa nuit d'encre.

Puisant dans l'important corpus de dessins offerts par l'artiste aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique entre 1973 et 2021, *Carta canta*, qui accompagne l'exposition éponyme, révèle toute l'originalité de l'œuvre sur papier de Pierre Alechinsky, depuis les premières gravures jusqu'à ses plus récentes encres et acryliques. Une énergie inaltérable qui, depuis 1948, fait véritablement chanter le papier.

Musées royaux
des Beaux-Arts
de Belgique

978-2-36222-039-5 32 €



mare & martin

Pierre Alechinsky
CARTA CANTA

MUSÉES ROYAUX
DES BEAUX-ARTS
DE BELGIQUE

13.

Musées royaux
des Beaux-Arts
de Belgique

Pierre Alechinsky
CARTA CANTA



mare & martin

Michel Draguet

Pierre Alechinsky
CARTA CANTA

mare & martin

 Musées royaux
des Beaux-Arts
de Belgique

Sommaire

Avant-propos	7
Prélude	9
D'une venue	12
Encre polaire	36
L'image démultipliée	61
Errances dessinées	117
Chronologie	173
Liste des illustrations	183

Prélude

Au moment d'entamer ce texte, je passe en revue les quarante-cinq dessins dont Pierre Alechinsky vient de faire don au musée. Je m'arrête sur le dernier, invisible et prometteur, qui porte pour légende :

45, 2021

.....
.....

Ce parcours qui commence en 1983 et qui a été le fruit de plusieurs séances de sélection s'achève sur un chiffre qui, dans sa présence en gras, fait clôture et sur une succession de pointillés qui marque l'incertitude en même temps qu'elle ouvre le champ de tous les possibles. De cette partition pointilliste qui vaut comme nomenclature, une seule certitude s'impose dans la réserve d'une virgule : cette date qui est aussi celle de l'ouverture de l'exposition dont le présent texte fait office de catalogue. Exercice qui, avec l'inventaire, tout aussi cher au maître de Bougival, se veut exercice de rigueur et de précision. Un mot n'y vaut pas l'autre et la liste des légendes rédigées avec la curiosité d'esprit des gratte-papiers de Courteline n'a pas résisté au regard pénétrant de l'artiste qui change ici une technique, précise là une dimension. Le diable se cache dans les détails. Mais la notice « 45 » de cette troisième donation effectuée par Pierre Alechinsky me laisse songeur. Tout peut s'y jouer, aussi bien l'improbable que l'attendu. Celui-ci venant, après coup, avec l'ajout d'un numéro d'inventaire... attribué d'autorité par l'administration du musée : « 12 653 » qui dit l'accumulation, le temps fossilisé, les œuvres entreposées... celles à naître.

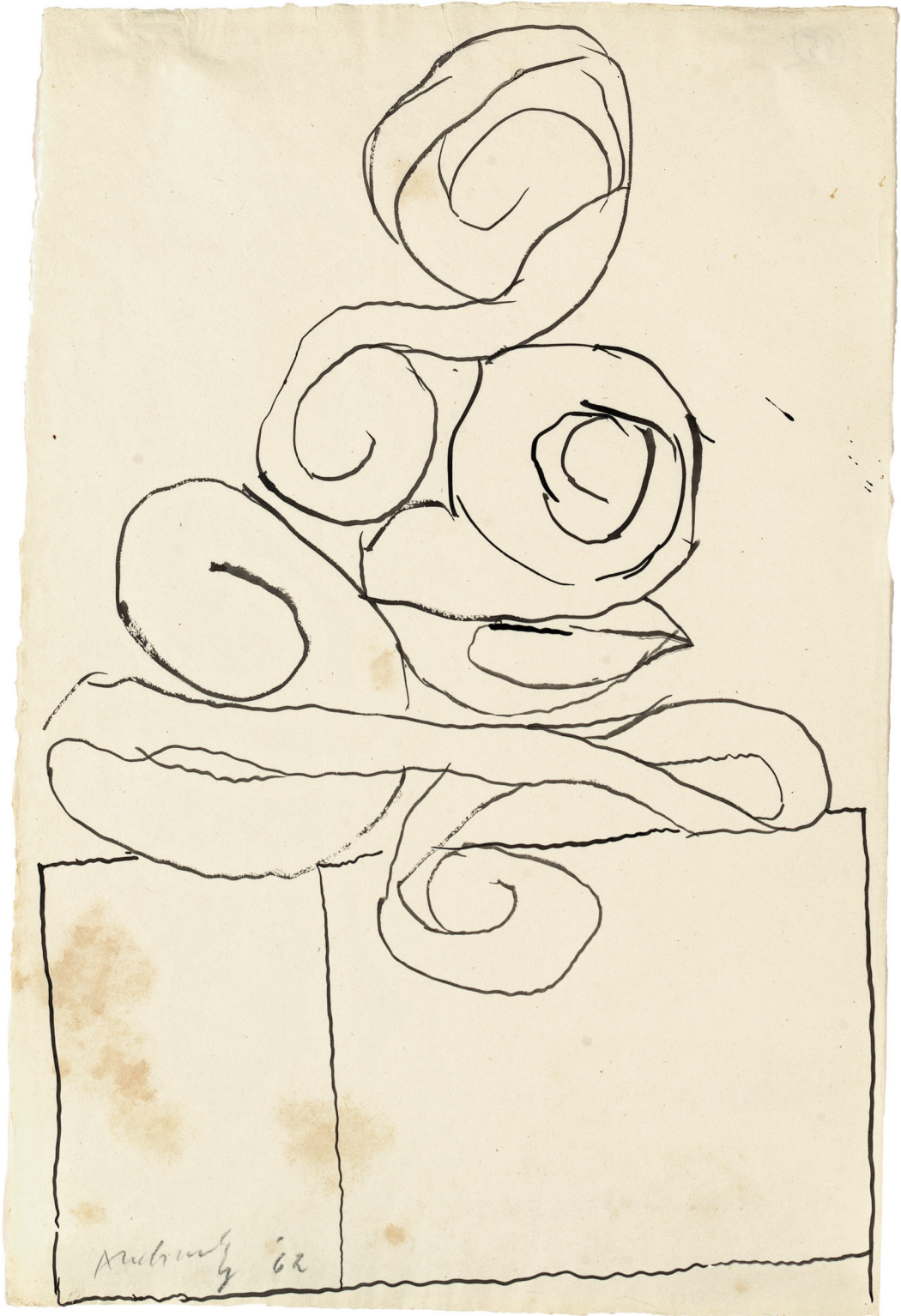
Il est question ici de dessin. Et logiquement, on a réuni, dans un premier temps et sans trop s'interroger, ce qui était sur papier – par exclusion de la toile ou de la céramique – tout en excluant gravures et livres puisque ces médiums spécifiques ont leurs lieux de conservation propres. Faut-il donc considérer que le support aurait *nécessairement* le dernier mot ? On peut pourtant travailler le papier sans dessiner et dessiner sans devoir se pencher sur une feuille immaculée. Dans le cas d'Alechinsky, où placer la limite ? Son univers est tout entier de papier. Même lorsqu'il chemise l'espace du cabinet du ministre de la Culture à Paris, c'est en « l'effeuillant ». J'aime ce mot car il rend compte d'une recherche de structure qui n'est pas celle de la peinture et qui s'avère déterminante dans la trajectoire même de l'artiste – j'hésite à user du mot de « peintre » tout en ressentant l'incomplétude de « dessinateur » – confronté à ce support promis

à extension infinie. Effeuille, d'emblée, renvoie à cet horizon essentiel pour le peintre que constitue le livre.

Dans les années 1950-1960, le grand format était affaire de peintre. Et pour l'Européen, une manière de se mesurer à l'innovation de l'école de New York. À ces tableaux qui dans les méandres des *drippings* de Jackson Pollock ou dans l'expansion des champs lumineux de Mark Rothko se transformaient en des univers que le minimalisme allait bientôt refermer en objets définis par leur littéralité même. Cet horizon-là n'est pas celui d'Alechinsky. D'emblée, l'artiste (non, cette fois c'est vraiment du peintre qu'il s'agit) a conservé de Cobra, qui fut sa seule école, l'exigence du récit sinon du texte. La peinture ne peut se figer en bloc compact. Si elle doit être objet, cet objet sera une fenêtre à écriture. Et là, le multiple s'impose : écriture de lumières embuées qui forment chorale ; écriture de « traits d'herbe » sur laquelle souffle l'imaginaire ; écriture de matière qui, tel le « sable mémorial » de Jarry, vient tapisser la surface où s'inscrit l'instant ; écriture qui, comme le regard, essuie la surface, en interprète les signes, en résume les équivalences pour les titrer dans toute la diversité de ses sens ; écriture qui telle la mer revient sur ses pas pour sans cesse brouiller l'écran ténu d'une plage pourtant infinie. Écritures multiples circonscrivant autant d'acceptions qui viendront recouvrir la pratique du dessin.

Univers de papiers construits, collés, assemblés, l'œuvre d'Alechinsky passe de l'image au texte d'une même encre. Tout l'univers de l'artiste est sorti de cet océan noctambule. Il a pris corps en suivant une voie qui est angoisse et jubilation, doute et affirmation, geste et crispation. Dessiner équivaut donc à opérer une traversée incertaine, poussé par une nécessité impérieuse : besoin de dire en montrant ; désir de montrer pour finalement se comprendre. Ce dialogue du papier et de l'encre ne peut se penser qu'à partir d'un outil : plume, pinceau, pointe acérée pour inciser le vernis et mordre le métal. Outils multiples qui prolongent la main et permettent à l'esprit de s'entrevoir dans l'instant... surplombant le papier pour signifier leur au-delà aux mots.

1. *Orange inconnue*, 1962
encre sur vergé ancien
385 × 255 mm



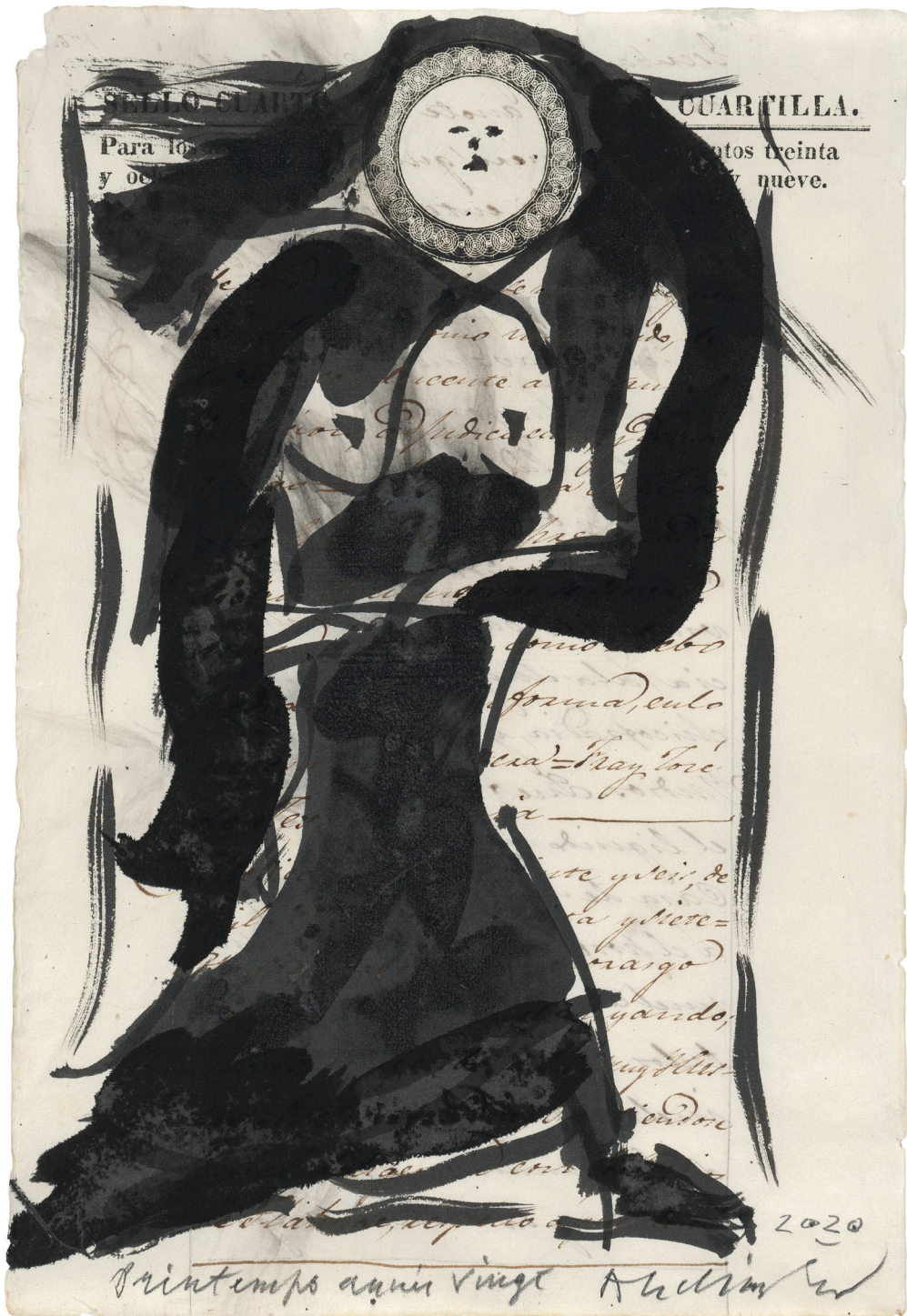
Andrius 62

D'une venue

Explorer le dessin chez Pierre Alechinsky revient à remonter le temps pour trouver le point d'injonction qui donna au dessin sa prégnance. Celle-ci repose d'abord sur un malentendu lié à l'enseignement. Pour ce cancre proclamé, exclus de l'enseignement secondaire, le combat à mener se joue moins contre l'école que contre soi-même [ill. 2]. Effort infini pour « s'ouvrir » selon la formule de Michaux et, « toute sa vie durant pour se modifier¹ ». À la recherche d'une valeur qui ne dépendrait que de soi. Et c'est là, probablement, qu'a résidé le malentendu initial. Car loin de constituer un exercice émancipateur, le dessin, pris dans son acception académique, s'est révélé une formidable machine à reproduire une réalité réduite à ses conventions. En témoigne un croquis à l'encre de Chine réalisé dans la classe du graveur expressionniste flamand Joris Minne qui enseignait à La Cambre – l'École nationale supérieure d'architecture et des arts décoratifs fondée par Henry Van de Velde – lorsque Alechinsky y étudiait. Interpellé par le maître qui lui ordonne de renoncer au pinceau pour ne dessiner qu'« armé » du seul crayon, Alechinsky se soumet. À tort, il en rendra compte dans ses *Souvenotes* : « Je ne savais pas encore qu'il faudrait des années pour retrouver ce qu'il venait de me faire perdre. »

L'épisode témoigne d'un travail de la mémoire que la fréquentation de l'œuvre aimerait démentir. Tirée en 1948, la suite d'eaux-fortes intitulée *Les Métiers* rend compte d'une résistance déjà vive aux préceptes de Joris Minne² [ill. 6]. Le crayon n'est pas l'outil « transparent » du décalque passif du réel, mais une pointe dont le langage est grattage, incision, biffure, déchirure et qui, avec le temps, s'enrichira de lavis, de taches et autres écrans d'encre. La ligne est aiguë et longue. Elle s'étire pour manifester moins une assurance qu'un doute qui anime la main sensible au retard que le regard a pris sur elle. Celle-là court, aveugle, à fleur de papier sans perdre pour autant le souvenir des facilités propres à l'encre. Le trait incisif est allé bien au-delà de ce qu'attendait Joris Minne. La ligne ne chante pas. Acide, elle couine longuement tout en cherchant à maintenir l'équilibre des formes au sein d'une composition sensible aux trouvailles plastiques de Picasso (*Le Pompier*; ill. 6.7), mais aussi de Klee (*Le Musicien*; ill. 6.9) ou de Miró (*Le Curé*; ill. 6.5). Épuré, l'espace s'anime d'une modulation ténue de gris qui, quoique acides, n'en demeurent pas moins doux. Ainsi s'esquisse une dialectique entre l'organisation générale de l'image régie par le principe d'équilibre et un besoin d'émanciper l'expression en libérant la main. Si celle-là tend à l'harmonie, celui-ci se veut irréductible et donne à la représentation une ironie qui n'est pas sans rappeler les productions contemporaines de Jean Dubuffet.

2. *Printemps année vingt*, 2020
encre et lavis sur page de registre
espagnol du XIX^e siècle
316 × 216 mm



De cette entrée en matière, Alechinsky va conserver l’empreinte : se défiant des formes arrêtées, de l’ancrage des matières et de la fixation du trait ramenés à un même sentiment de lourdeur auquel, ces dernières années, il semble s’être accoutumé pour faire de la peinture un exercice de découpage, de montage, d’assemblage et de construction à partir d’un support consacré en palimpseste de ses vagabondages poétiques³.

Dès ses débuts, le peintre d’à peine vingt ans donnait déjà à la ligne une liberté dont il explorera les conséquences en même temps que les possibilités. C’est d’abord une éducation de la main qui se joue sous l’appellation de « dessin ». Ramené à son obsession occidentale née à la Renaissance, celui-ci s’attache d’abord à « nommer » ce qu’il trace. Pourquoi dessiner encore un tournesol d’après nature ? s’interrogera plus tard Alechinsky. Dans son texte, celui-ci ne parle pas de peindre, mais bien de l’acte qui, par le dessin, désigne l’objet dans une présence visuelle voulue mimétique.

Pour dessiner via la nature (ne parlons pas de peindre), il suffit de prendre pour modèle une branchette, une brindille, un brimborion, et de les observer : leur décoloration parmi telles sinuosités et torsions, ce blanchiment acquis dans le vent et la poussière du chemin m’attire, me concentre, me fait retrouver des lignes d’encre fidèles à mes sinuosités, mes torsions⁴.

Dessiner ne signifie plus capter l’apparence des choses, mais nouer avec elles un dialogue ténu qui relève plus du sujet que de l’objet, de la sensibilité d’un regard intérieur que de l’objectivité photographique. Aux antipodes de cette objectivité raisonnée, il s’agit de « nouer » la forme en un geste qui requiert fulgurance et évanescence. Car comme me l’a rappelé Pierre Alechinsky en écartant de notre sélection un dessin qui m’avait retenu : « Un dessin d’une venue. » Expression qu’il emploiera pour une encre de Chine de 1996 [ill. 3] qui s’inscrit dans la série des *Aiguilles* exécutée en 1993-1996. La côte qui, en 1886, avait conduit Monet au seuil de l’informel, offrira à Alechinsky la sauvagerie nécessaire à transformer la vision de surface en un unique « dépayage⁵ ». Ainsi les aiguilles de Belle-Île-en-Mer réveillent-elles les premières pochades exécutées face à la mer du Nord au sortir de la guerre, en « écritures des marées sur le front ridé des plages » et, à partir de cette initiale, le sillage esseulé du *Volturno* de Blaise Cendrars.

Le surgissement n’est pas tout. Il s’accomplit selon une trajectoire dont la puissance ne se mesurera qu’à l’aune du silence qui lui succède et en établit l’efficience. Jaillissement spontané n’est pas ode au « n’importe quoi », mais libération d’une évidence contenue qui doit venir, comme l’indique l’artiste, d’une venue.

Pour y parvenir, l’étendue d’une vie n’est pas de trop : somme d’expériences qui donnera au trait son intensité. Le penseur aimerait ajouter à ce dernier mot le qualificatif

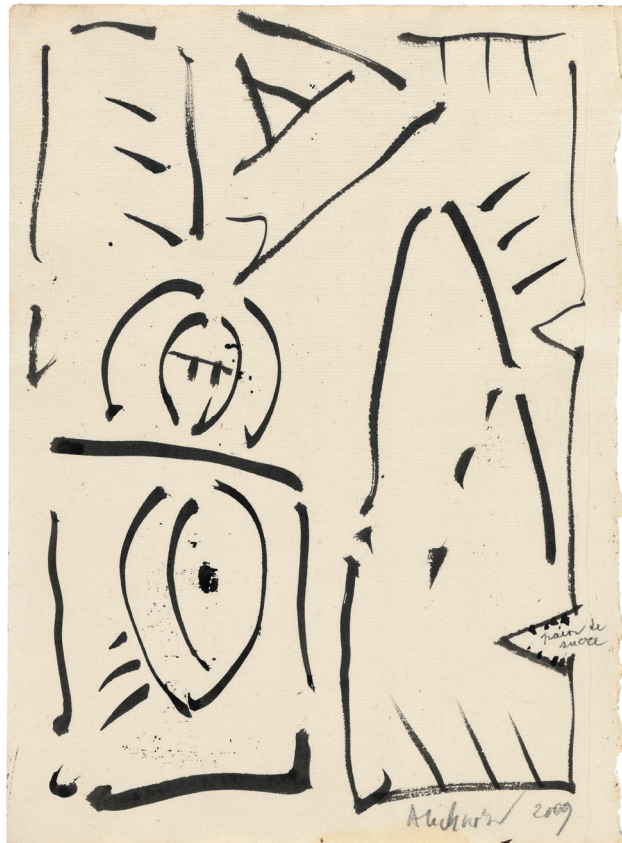


3. *D'une venue*, 1996
 encre sur papier de Chine
 435 × 320 mm

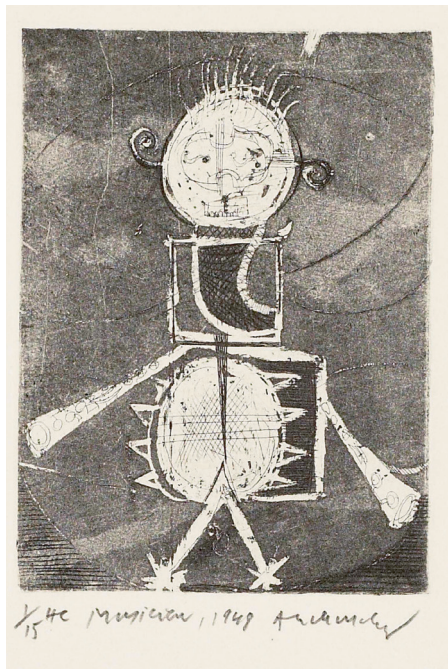
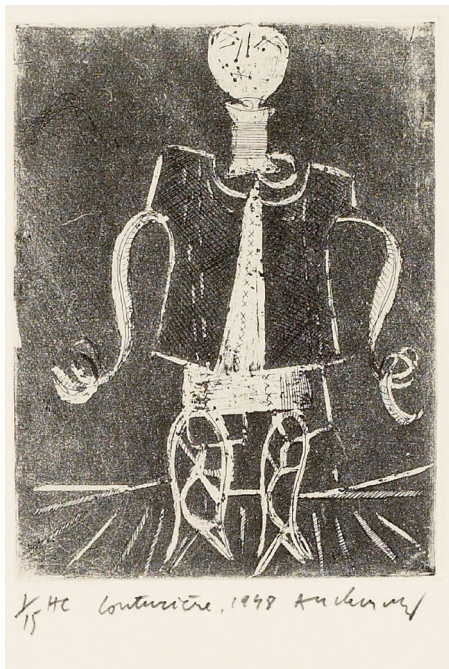
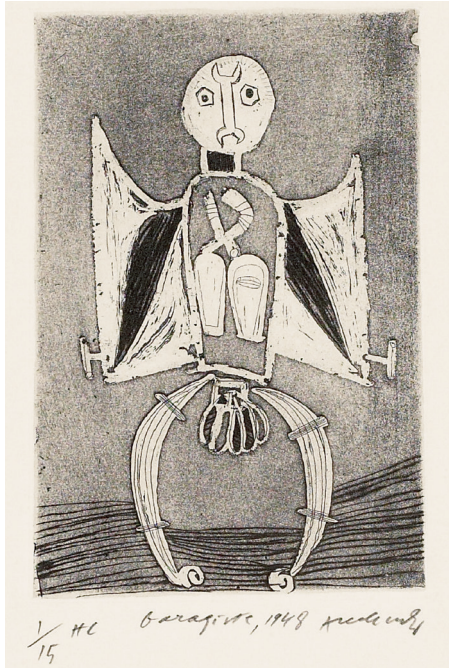
d'« existentielle ». Mais est-ce nécessaire ? Quelle intensité pourrait surgir d'une expérience qui ne convoquerait pas la vie dans ce qu'elle recèle de plus intime ? Comme l'écrivait Michaux égrainant ses *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence* : « Il aura beaucoup à apprendre, à apprendre à s'ouvrir. Ce sera long⁶. » Ainsi, les *Aiguilles* de Belle-Île se dénouent-elles finalement en fantôme dans l'acte fondateur de l'œuvre à venir : « J'ai imaginé *Les Aiguilles* détenant un pouvoir d'idéogrammes : les mots d'un poème *dessinant*, à Kyōto, le secret des roches du Ryōan-ji – ainsi ai-je pu, dans mon enclos, tenter de les écrire au pinceau⁷. »

Ce va-et-vient du regard à la vie définit l'œuvre dans cette totalité qui exige la majuscule [ill. 4]. De là l'organisation perpétuelle des catalogues en essais qui forment autant de regards croisés et de biographies qui livrent leur basse continue. La ligne qui fonde le dessin vibre à l'unisson de ce double parcours : elle est par elle-même – et, à ce titre, mérite qu'on s'y arrête en tant que telle – et, simultanément, s'atomise en une constellation de points qui sont autant de moments agglutinés dans ce noir d'encre venu des confins : des paysages, des heures indéfinies, des visages, des regards, des paroles échangées. D'un côté, le trajet aussi dense que volontaire ; de l'autre, l'incertitude de l'instant qui conduit la ligne vers son imprévisible devenir.

D'emblée, l'émancipation de cette ligne à laquelle on apparente la pratique même du dessin renvoie à une économie de la palette qui sera rapidement dominée par un sentiment de fatigue. Palette éteinte, Alechinsky a tôt cherché un équilibre entre la fulgurance de la ligne tendue vers l'avant et la présence, concrète sinon palpable, de ce même trait gagné par l'incertitude. Un état mêlé d'enthousiasme et d'inquiétude qui ne peut s'accorder avec l'idée de nommer la forme que le crayon aurait à tracer. Se met ainsi en place une poétique qui joue son perpétuel « coup de dés ». Là où apprendre passe par désapprendre. Ou construire signifie déconstruire et peindre, dépeindre : une plastique de combat où se joue tout autant l'ironie souvent cinglante qu'un certain désenchantement face au temps qui passe. Encore que le désenchantement constituera peut-être la condition de l'enchantement. Celui-ci a partie liée avec la capacité assignée au dessin de déborder sa définition classique – celle à laquelle Erwin Panofsky consacra un essai désormais classique⁸ : libérer le crayon de l'obligation de fixer l'idée, d'énoncer *lisiblement* ce qui aura été, préalablement, *clairement* conçu. Sans cesser de se vouloir *cosa mentale*, le dessin renonce à énoncer et récuse ce monde extérieur qui lui préexisterait.



4. *Pain de sucre*, 2009
encre sur vergé filigrané du XVIII^e siècle
293 × 212 mm



6. *Les Métiers*, textes de Luc de Heusch, 1948
 Neuf eaux-fortes sur vélin d'Arches
 446 x 310 mm
 1. Pêcheur; 2. Coiffeur; 3. Garagiste; 4. Bûcheron; 5. Curé;
 6. Soldat; 7. Pompier; 8. Couturière; 9. Musicien



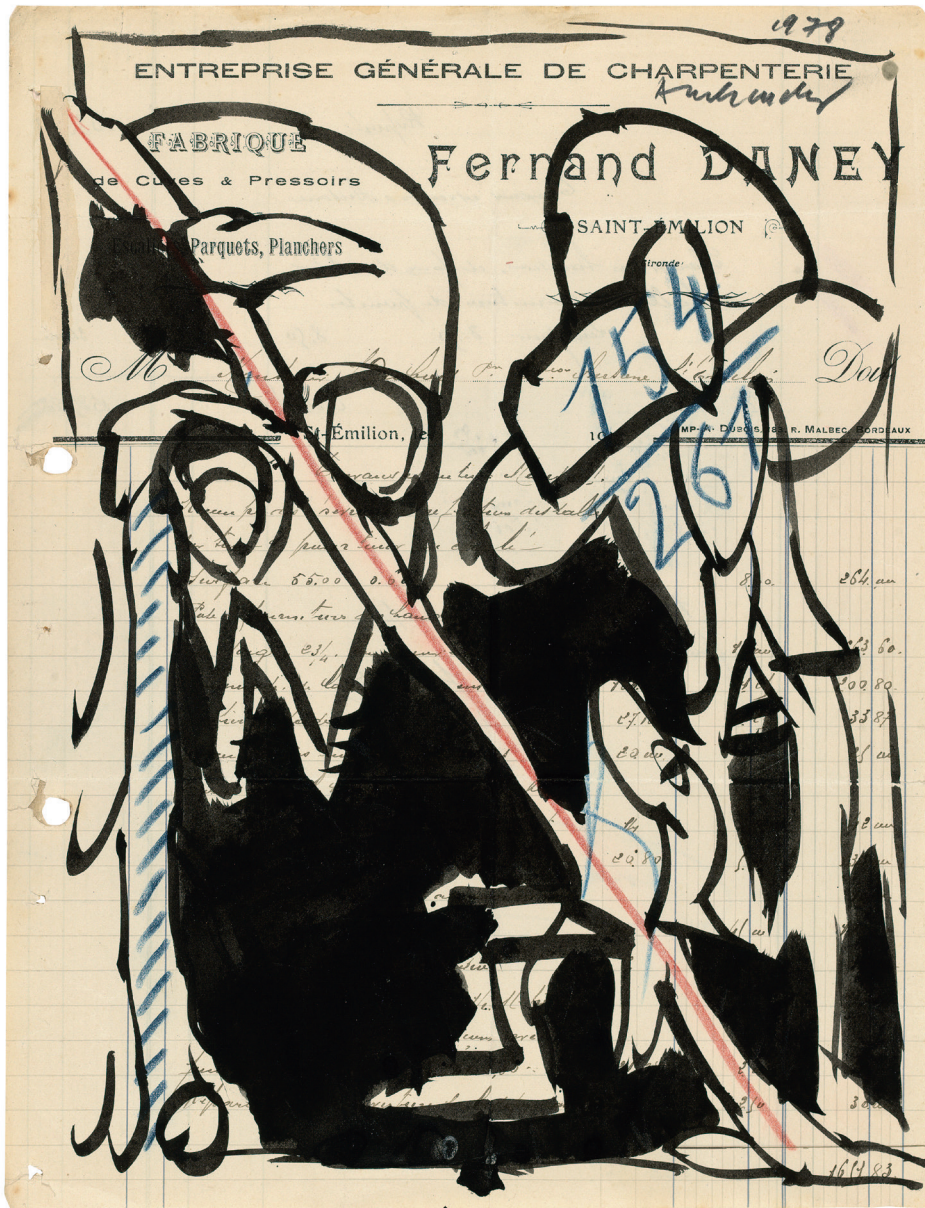
1/15 HC

Haut-parleur, 1950 André Masson

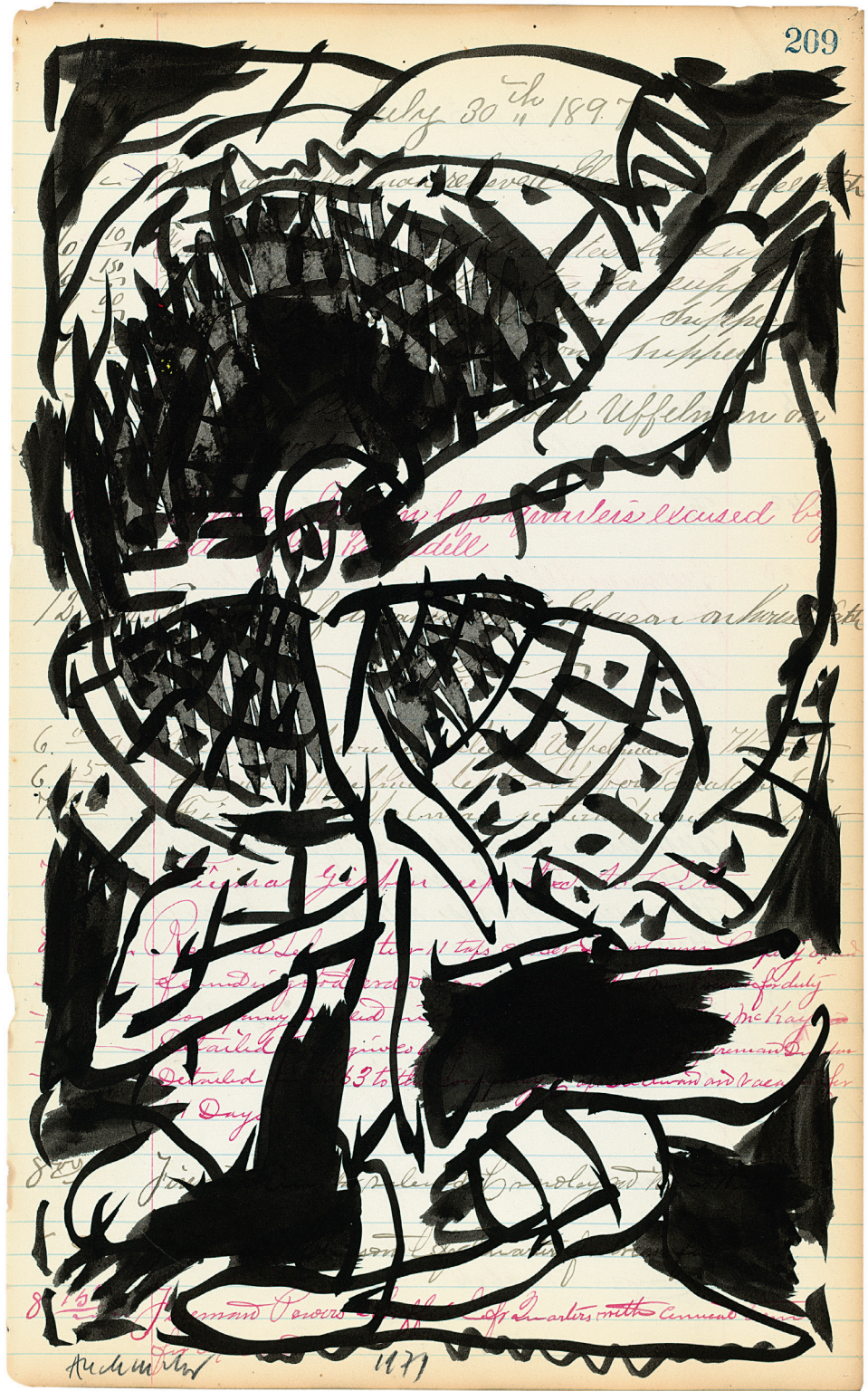


92. *Sans espoir de bâtiment pour Anvers ni même pour l'Escaut*, 1978
aquarelle sur pli postal du 6 décembre 1841
205 × 250 mm

93. *J'ai perdu dans une affaire de portefeuille*, 1978
aquarelle sur pli postal du 22 janvier 1828
320 × 194 mm



94. *Façon d'un lit*, 1978
encre sur facture de 1922
275 × 210 mm



95. Fireman Powers left quarters
for dinner, 1979
encre sur une page de registre
des pompiers de New York
datée du 31 juillet 1897
345 x 214 mm

