

"La mer dans un récipient"

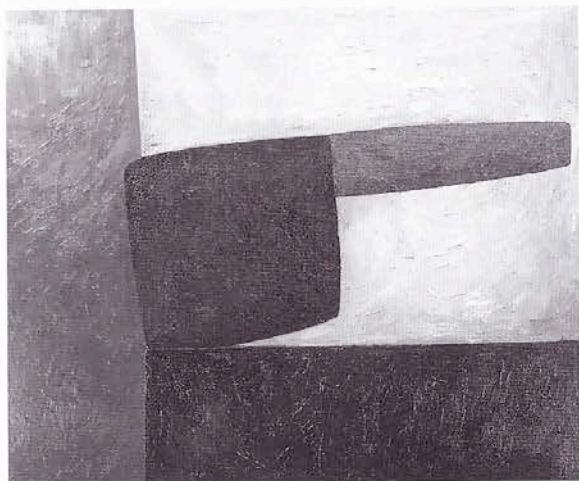
2



**Watzmann**

C. D. Friedrich, 1824/25  
Öl auf Leinwand / huile sur lin  
135 x 170 cm  
Nationalgalerie, Berlin

3



**Beil**

A. Lichtsteiner, 1988/89  
Öl auf Baumwolle / huile sur coton  
200 x 240cm

"Les notes pour un poème sont comme des lectures anatomiques au sujet d'un rôti" (F. Schlegel, Athenäumsfragment No 40).

Caspar David Friedrich a retouché dans "Le moine au bord de la mer" (1808-10) deux voiliers, la lune et l'étoile du matin. La version définitive ne montre donc plus que la figure minuscule du moine entourée de quelques mouettes, abandonnée sur l'immensité du rivage, courbée dans sa contemplation. A l'instar de la tête du chien dans l'œuvre tardive très radicale de Goya "El perro" (ill. 1), le capucin forme cette dernière particule figurative, ce repoussoir devant la profondeur de l'espace chromatique qui confère au tableau l'illusion d'une troisième dimension illimitée. En même temps, il ramène la perspective ouverte vers l'infini à son véritable point de départ: au spectateur. C'est lui qui qualifie le bleu de "ciel", qui définit l'obscurité des nuages et la clarté des dunes - quant au chien de Goya, son regard rappelle la ballade dans le sable mouvant. Dans ces deux peintures, une tension extrême est créée entre l'espace chromatique et le vestige de figuration pour qu'ils s'intensifient mutuellement au point d'entrer en surenchère. La petite tache figurative fonctionne comme «la seule étincelle de vie dans le vaste royaume de la mort»- selon l'expression de Heinrich von Kleist dans la note pour le «Moine au bord de la mer»: c'est là que l'espace chromatique prend feu. Ils sont unis par des rapports de désir et la conscience de l'inatteignable: "... ce que j'aurais dû trouver dans le tableau lui-même, je ne l'ai trouvé qu'entre moi et le tableau, à savoir la prétention formulée par mon cœur à l'égard du tableau, et le préjudice que le tableau m'a porté; et je devenais moi-même le capucin, le tableau devenait la dune; ce que je désirais voir ardemment - la mer- se dérobaient complètement. Rien de plus triste et de plus incommode que cette position dans le monde: la seule étincelle de vie dans le vaste royaume de la mort, le centre solitaire d'un cercle solitaire" (H. v. Kleist, 1810).

5



Aus der Reihe: "Der Inhalt der Gefässe"  
A. Lichtsteiner, 1984  
Öl auf Karton / huile sur carton  
29,7 x 21 cm  
Privatbesitz

"Les antagonismes non résolus de la réalité réapparaissent dans les œuvres d'art en guise de problèmes immanents à leur forme. Voilà ce qui définit, bien davantage que l'apparition d'éléments figuratifs, la relation de l'art par rapport à la société" (Th. W. Adorno, 1969). Malgré le naturalisme des détails, Friedrich traite la nature sur un mode constructif. Sa représentation du "Watzmann" (ill. 2), composition complexe à base de triangles, résulte de la synthèse de plusieurs études de détails d'origine régionale diverse, en partie même de main étrangère. Il ne s'agissait pas de produire l'image d'une réalité. Friedrich, qui n'a d'ailleurs jamais visité les Alpes, utilisait des vues de paysages de montagnes pour créer une image du sublime, une image sublime. Il fallait que l'œuvre devienne autonome, à la fois

indépendante de toute référence extérieure et de toute trace du travail de l'artiste: "Il (l'homme) doit aspirer à l'art, non à l'artiste!" (C.D. Friedrich).

" Pour ressembler à une petite œuvre d'art, le fragment doit être isolé de son environnement et se suffire dans sa perfection, comme un hérisson" (F. Schlegel, Athenäumsfragment No 206).

" Je me méfie de toute autorité... Et prends garde à ne pas montrer ton coeur à cette humanité insensible et sans coeur, entoure-le d'une écorce de glace pour le protéger d'elle, mais d'elle seulement" (C.D. Friedrich dans une lettre à son frère Christian, 1817).

Le regard vers l'horizon illusionniste de l'infini n'est plus présent dans la peinture d'Alois Lichtsteiner. Même la profondeur de la sensibilité coloristique paraît brisée par le mouvement du pinceau et concentrée en une surface hermétique et brillante, formée de peinture à l'huile non diluée. Les souvenirs du reflet d'un objet ne surgissent que rarement. L'on peut néanmoins sentir une tension entre l'objet simplifié, plat et les plages de couleur qui l'entourent. L'objet quotidien, qu'il s'agisse d'une botte (ill. p. 13) d'une hache de boucherie (ill. 3), d'une tulipe (ill. 4), doit être continuellement présent et reconnaissable dans sa forme la plus simple en tant que point de départ de sa propre transcendance. Elle ne remplace pas l'objet, elle est plutôt un quasi-objet au seuil de sa mutation dans le contexte autonome de la peinture: la botte peinte n'est pas identique avec la botte faite de cuir et de clous, son utilisation à des fins de domination n'est pas suspendue. C'est là pourtant que s'accomplit cette oscillation entre le motif et la peinture que Schlegel attribue à la poésie romantique: "... flotter au milieu, sur les ailes de la réflexion poétique, entre ce qui représente et ce qui est représenté, libéré de tout intérêt réel et idéal, intensifier continuellement cette réflexion, la multiplier comme dans une série infinie de miroirs" (F. Schlegel, Athenäumsfragment No 116).

7



**E f e u**

A. Lichtsteiner, 1988  
Öl auf Baumwolle / huile sur coton  
200 x 160 cm  
Galerie S. Steiner, Biel

"... la reconnaissance d'un être par un autre coïncide avec la connaissance de soi-même de celui qui est en train d'être reconnu, de celui qui reconnaît et de la reconnaissance de celui qui reconnaît par l'être qu'il reconnaît" (W. Benjamin à propos de Novalis, 1919).

Une ellipse claire, comme illuminée par la lune, se détache de la surface qui s'assombrit progressivement vers le haut (ill. 5). Défini comme un anneau s'étirant dans l'espace, cette ligne marque le bord d'un récipient dont les autres contours sont déjà dissous dans la couleur du «fond»: la distinction entre le récipient dans le tableau et le tableau en tant que récipient en devient caduque. Dans la série de tableaux "Le contenu des récipients", Alois Lichtsteiner a finalement franchi le pas du récipient *représenté* au récipient *présenté* par la peinture, aboutissant à l'identification du thème et du support de la peinture (ill. p.27 et ill. 6). Le sentiment marquant qui émane de maint tableau de Lichtsteiner est

celui de l'infini. Il n'a pas sa seule origine dans l'étendue des plages de couleur qui semblent coagulées autour du motif de la botte (ill. p. 13) ou ancrées, vacillantes, à une tige de lierre (ill. 7). Le sentiment de l'infini s'installe également lorsqu'une forme, en soi bien définie, échappe continuellement aux grilles de la perception fixées dans la mémoire et donne l'impression de s'écarter constamment de soi-même, d'être limité alternativement selon les marées de l'océan dans le récipient des tableaux. Seule la présence de l'œuvre peut momentanément garantir la constance de la forme.

"... Mais la poésie engendrée par le mélange de différentes sortes de langage se résorbe en réflexions imprécises lorsqu'on s'imagine que ces différences puissent jamais trouver une résolution harmonieuse; ou pire, lorsqu'on oublie que ces réalités qu'on mélange sont pleines d'une superbe et souvent cruelle indifférence" (Marlene Dumas, 1989, catalogue de Berne). En se mettant, devant la marine de Friedrich, dans la situation du capucin dont la "prétention" du coeur se voit "préjudiciée" par le tableau, Kleist définit un moment très actuel: même si un tableau redécouvre l'emploi du "narré" (Lyotard), comme chez Marlene Dumas, et renvoie à plusieurs niveaux de significations possibles, il refuse l'autorité: la place de la signification du tableau est vacante. Ne restent que des spectateurs aux prétentions disparates, dans l'attente d'un sens, en réfléchissant ou en peignant (cf. M. Dumas, "Waiting (for meaning)", 1989, catalogue de Berne).

En 1983, Alois Lichtsteiner a composé une nature morte au pinceau et à la tête (ill. 8). L'objet sans tronc n'est présenté ni par Salomé ni par un bourreau. Cette décollation (ne dit-on pas "perdre la tête" ?) est tout le contraire d'une certitude, d'une affirmation ("avoir la tête sur les épaules"). On est bien loin de la légende de St. Jean Baptiste, de l'expression des grandes émotions, de la peinture au sujet de la peinture. Le pinceau peint est aussi distant du pinceau qui l'a peint

9



Aus der Reihe: "Mein Bruder ist Maler"  
A. Lichtsteiner, 1983  
Öl auf Holz / huile sur bois  
210 x 130 cm

que la tête du corps vivant. Un tableau de la même époque porte le titre "Mon frère est peintre" (ill. 9). Les seuls liens de parenté que l'auteur de tableaux connaît sont ceux avec le peintre. A travers le discours au sujet de la peinture, l'interprète de ces tableaux recherche à son tour des liens de parenté plus ou moins proches.

"Si un amateur d'art mystique qui considère toute critique comme une dissection et toute dissection comme une destruction du plaisir se mettait à réfléchir avec conséquence, le résultat en serait le meilleur jugement artistique au sujet de l'œuvre la plus digne. Il existe aussi des critiques qui ne disent rien de plus, mais avec plus de mots" (F. Schlegel, *Kritisches Fragment* No 57).

Hans Rudolf Reust