

**Dialogue: Robert Clévier / Mathyeu Le Bal (GALERIE LES MONTPARNOS)**

M.L.B - Quel est le rôle de la lumière qui est sans doute le trait le plus caractéristique de votre peinture aujourd'hui ?

R.C. - Je ne sais pas. Est-il possible d'éclairer la lumière ? Quand même je vous proposerai de décrire ce qui se passe lorsque je travaille, la définition de ce phénomène (ce "qui-se-passe") relèverait encore d'une lumière étrangère qui, prétendant titrer celui-ci comme on mesure le degré d'alcool d'un vin, parlerait trop haut, fort, etc. : trop. S'il faut malgré tout dire un mot du comment, des actes, de la mise en oeuvre, vous me permettrez d'employer cette métaphore : lorsque quelque chose apparaît, se montre (comme étant "quelque chose", une chose-se-hissant par soi-même à cette sorte de dignité que confère le visible), je lui oppose une résistance sans le nier ; après-coup, il ne serait pas inexact de dire que j'ai caché ce coup de force des passions de se faire voir et de voir. De ce point de vue, les couches de glacis qui constituent mes tableaux seraient autant de "voiles".

M.L.B – Peut-on dire alors que peindre, pour vous, c'est vous abandonner à une apparition providentielle de la forme ?

R.C. - A propos de lumière et de passivité, je me trouvais il y a peu devant un Rothko, qui quoiqu'on en dise parfois, me paraît tenir de Malévitch plutôt que de ses contemporains abstraits. En le regardant, j'ai songé à un dialogue entre ses "plans", tel que celui-ci :

- Maintenant, ne bougez plus, ne cherchez plus, cessez de promener votre regard ; la terre, le paysage, le monde ont déserté. Vous n'avez qu'à être !
- Faut voir ...
- Il n'y a rien à voir quand ça commence, sinon la lumière elle-même !
- Mais ... pour commencer, il faut bien que j'aie quelque chose, au minimum, les conditions de possibilité de cette expérience, d'une relation...

M'abandonner ? Certes non, s'il s'agit de me démettre de mes intuitions sensibles confirmées par le travail quotidien, au profit des apparitions (par elles, à la "forme" héritée de la métaphysique) ou, en d'autres termes, de la fabrication des hypostases. Exercer ce métier, c'est précisément lutter contre la soumission aux voies ordinaires du (sens du) regard, qui trouvent leur fin et leur triomphe dans l'invisible. Comment alors, de la confusion, de la fluence des fonds, "sortir" ou "construire" une singularité irréductible ? Sans souci jusqu'à ce jour de le penser, je peins au naturel, sans doute dans l'esprit d'un processus, d'un procès de rapports probables, et me tiens aussi éloigné que possible des identités qui se donnent - peuvent s'imposer - comme substantielles.

<>

**Dialogue: Robert Clévier / Pascaline Mulliez (GALERIE PASCALINE MULLIEZ)**

Tout d'abord je trouve très difficile de parler de peinture. J'ai –généralement- plus d'émotions que de mots à disposition. Mais je te redis ma perplexité en voyant ton travail récent. J'envie ceux qui n'ont aucune habitude de peinture. Il y avait ce matin un cousin venu par curiosité, m'avouant sa totale ignorance en matière de peinture et qui fut conquis par ce qui – précisément - me « révoltait », c'est à dire ces ruptures si brutales entre les pièces d'un diptyque ou d'un triptyque. La première fois que je les ai vues, elles m'apparaissaient artificielles, comme faussant trop volontairement un éventuel ordre intérieur. C'était la première fois que je les regardais dans ton atelier, il y a de cela 3 semaines. Quand je suis rentrée chez moi, le diptyque sur mon mur m'avait semblé si sage tout à coup. Je le regardais ce matin, justement, le mot sage n'est pas du tout approprié. Il ne cesse de remuer tout au long de la journée. La lumière le matin dans cette partie de l'appartement est plutôt présente mais elle vient de côté, rasante alors ce paysage, j'ai l'impression de le voir presque tout entier dans des variations de jaunes, de verts, de touches de rouges, de formes simples, angulaires peut-être imparfaites. Dans la soirée sous la lumière artificielle, les mêmes formes m'apparaissent presque comme se gonflant verticalement plus rouges alors et plus brutes, presque hautaines. Il y a des jours où la lumière me rend ces toiles quasi impénétrables et où je me sentirais presque éjectée d'autres où au contraire je m'arrête à regarder d'infinis petites subtilités de tons, de détails, de passages de couleurs et autres variations. Donc, je reviens sur ma perplexité. Si dans ton atelier les toiles me sont apparues abruptement dissemblables alors même qu'elles constituaient des polyptyques, il m'avait semblé avoir quand même et rapidement apprivoisé le phénomène. Eh bien non ! A l'accrochage il m'a fallu reconnaître que la chose n'était pas aussi évidente. Je ne sais pas qui apprivoise qui, mais ça tourne autour. Il est certain qu'il me faudra ces quelques jours à venir, lesquels constitueront au moins un mois et quelques semaines pour tenter de voir (je n'envisage pas pour le moment de comprendre) quelque chose dans ce

qui se présente comme une association et qui m'apparaît si peu sociatif. D'ailleurs je commencerais par ça : ce qui est si peu sociatif. Pourquoi m'apparaissent-ils si peu sociatifs au fond??

**Pascaline**

Sous la lumière neutre des néons, j'ai fait face au diptyque accroché en face de l'escalier; ma propre perplexité a cédé à une sorte de consternation : comment peut-on faire cela ? Oubien je reconnaissais cette peinture, et l'impossibilité de me connaître comme son auteur commençait à me gagner, oubien - les choses se sont passées ainsi : cette toile, le jour où tu es venue choisir les peintures pour l'exposition, était la dernière "finie", achevée au cours d'une quinzaine de séances de travail où rien ne s'était passé, où, peu à peu j'avais baissé les bras, où mon rapport à ce tableau s'était en quelque sorte polarisé. D'une part, accepter cet "état", épeler à haute voix les mots la formule : "j'ai fait ce que j'ai pu" ; d'autre part, et dans une sorte de jubilation et de tranquillité à la fois, percevoir ce résultat comme exact et donc nécessaire. Qu'en est-il de cette exactitude ? Tu emploies, négativement, le terme "sociatif", adjectif qui désigne le mouvement de marcher indifféremment en avant ou en arrière - de regarder mes diptyques dans un sens ou dans un autre, de gauche à droite ou inversement, n'importe ? La brisure qui sépare et unit les "fragments" de mes tableaux est-elle un simple outil, un moyen extérieur à mon propos et plus gravement à mon souci - un artifice - , ou une disjonction par laquelle le tableau se constitue, une discontinuité dont on peut présumer qu'elle a à voir avec les causes profondes de ce dernier ? Les "fragments" s'accompagnent-ils et ce faisant témoignent-ils d'un "défaut", en l'espèce, de la contamination d'un mode par un autre, l'introduction de ce qui relève proprement du dialogue, de l'entretien de quelque chose ou de quelqu'un avec une autre chose ou un "autre", dans une forme du langage écrit - c'est à dire lisible, ici, "visible"? Une dernier point et le plus précieux à propos de dialogue; dia ("par") logue : impossible de différencier inter-médiaire et moyen sans rappeler la proximité de ces notions, leur appartenance commune à la même catégorie de l'instrumental, des attributs de l'action. Là, après un détour par la grammaire, nous revenons à la peinture, toute "action" et même guerre, comme semble l'indiquer les modes dont nous parlons. Par parenthèse, tu me dis d'abord disposer de plus d'émotions que de mots; il t'en faut peu en effet. Tu formules ta perception des tableaux en disant qu'ils sont composés d'éléments qui ne sont pas sociatifs; veux-tu dire qu'ils ne "dialoguent" pas par manque de termes assez singuliers, "locaux", oubien qu'aucune "orientation" ne les structure, aucun "sens" ? Les fragments des polyptiques seraient-ils des couples ou des triades de guerriers engagés dans une conversation plus ou moins violente mais inintelligible et sans rapport supposé à leurs fonctions et grades respectifs ? Sont-ils arrêtés au bord d'un chemin après avoir perdu leur route, pour examiner leur situation topologique et reprendre leur marche au plus tôt ? Je t'ai dit ma consternation après l'accrochage. Dans mon atelier, je travaille en lumière naturelle latérale; avec elle. C'est par les différentes modalités de sa pénétration et de diffraction entre et à travers les couches de glacis (telle technique d'application du matériau, telle rapidité ou lenteur, etc.) que je peins : tout se situe sur le plan des phénomènes, qui exigent une attention et une vigilance intenses; le maintien de mon esprit et de mes sensations dans ce plan du combat constitue la condition concrète et paradoxale de la séparation de mon "souci". Présent-séparé, présent parce que séparé, cette conscience s'il s'agit de cela n'a ni yeux ni vue ni vision, ni gorge ni lèvres ni voix. Et voici que par ta scénographie, ces néons dont le faisceau unidirectionnel écrasait les glacis, réduisait les équilibres chromatiques, tu me l'as donnée à voir. Rétrospective. Assis sur l'escalier face à ce diptyque achevé in extremis, j'ai remercié Dieu de me couvrir les yeux de cendres; immédiatement. Nos soldats ne s'accompagnent peut-être pas plus qu'ils ne devisent entre eux. Posons si tu veux bien l'hypothèse la plus savoureuse : ces guerriers en campagne ont mieux à faire; c'est une autre voie qu'ils explorent; ils sont amants.

**Robert**

<>

8 décembre 1995

**Entretien avec Jean Guitton. Les couleurs, suite.**

- Rétrospectivement, une sorte de voile couvre les Evangiles. Après avoir lu les chapitres "Crucifixion" et "Résurrection", une deuxième lecture "ouverte" du texte depuis son premier mot est interdite ; ces chapitres fonctionnent comme des blocs de pierre et autant de miroirs fermant le chemin. Après l'épisode du parfum versé par Marie Madeleine, qui fait du rabbi un corps-de-jouissance selon les uns, un corps-apprêté-pour-la-mort au regard des autres, le voile s'assombrit brutalement avec la crucifixion et laisse d'un coup la place à un corps-éclat, non blanchi mais blanc. Le noir puis le blanc du corps glorieux semblent s'opposer comme deux réductions à tout ce qui les précède et par delà, embarrasser l'accès aux richesses polychromes de l'écriture biblique.

J.G. - S'il s'agit d'un blanc "éclatant", il s'y oppose de façon non symétrique; il ne s'agit pas d'un miroir.

- C'est donc moins une couleur qu'une stridence logée au cœur de ce spectre. L'éclat, c'est la mise à part de l'effet d'un côté et de l'autre la cause, suivie ou non du repli de l'effet sur son origine, son obturation. L'éclat (se) cache.

J.G. - Le mot "parfum" a des parents éloignés. Nous comprenons depuis quelques années sans en prendre la mesure encore, que les apôtres, Paul, les premières communautés, comme Juifs, ont cru assez à une Torah-Vivante pour réinventer cette foi comme leurs propres vies "actées", récitées dans les langues créatrice et héritière des "essences" et des catégories. Le comprendre est un bouleversement considérable pour nous, mais aussi, pour les rapports entre les deux religions. Dans le mot "parfum", nous voyons de l'impureté et de l'essence. Nos narines se bouchent.

Je ne comprends pas. Voulez-vous dire que la possibilité de lier "Torah" et "vivante" est suspendue comme un fruit à son arbre au néoplatonisme ? Que cette créance n'a pas levé "dans toutes les langues et parmi toutes les nations", mais résulte du choc de deux forces momentanément très inégales, du triomphe de l'intelligibilité grecque sur l'entendement juif - le terme ne convient sans doute pas - à un moment où tout accablait ce dernier ?

(il ne répond pas)

- Je n'avais jamais pensé que le relèvement du Golgotha en "présence" fût exclusivement redevable à l'optimisme... à l'idéalisme héritier des mythes grecs.

J.G. - Cette "Présence" a fait des chrétiens des créateurs, des artistes, de notre civilisation une civilisation des images.

- ... jusqu'à aujourd'hui, où ce moteur a des ratés. Nous avons épuisé le dernier grain de sable du désert - de l'image comme absence - où l'histoire (de l'art aussi) tend à nous enfermer.

Reconnaissons-nous seulement que nous oscillons entre les deux polarités juive et chrétienne, la deuxième exigeant des efforts proprement inhumains ?

J.G. - Elle l'exige surnaturellement !

- Illuminés-terrassés, scotomisés, don-juanisés, il me semble que nous acceptons sans gratitude les contingences, les couleurs que la vie nous offre.

J.G. - Dites-moi plutôt autour de quel axe vous oscillez.

- je ne me souviens plus jamais de mes rêves, et soupçonne la fonction rêve de s'être placée au centre de mon travail. Peindre exige du corps un investissement maximum, d'où suit sans doute une fatigue, d'où un retraitement et un résultat, d'où pour ceux qui le regardent une "perception", pour moi rien, sinon une intuition, un "penser-visualiser" sans support, de sorte que l'action concrète ne me paraît plus nécessaire, ni l'intuition suffisante. Cette évolution m'inquiète. S'il s'agit d'une machine, je ne peux me résoudre à faire confiance à une inconnue.

J.G. - Des couleurs, en est-il qui vous appartiennent en propre ?

<>

19 Novembre 1996

Mines de plomb "érotiques"

Nécessairement, penser (à) titrer, thématiser, tyranniser : --- "à mort rose". --- "pensée tue". Difficulté extrême d'échapper aux paradigmes, à la conjuration, aux figures d'envers du monde et d'apparence, bref à leur présumé repoussant où je puise sans doute la force de les dire. Repoussement et joie simple, suis-je si vieux ?

<>

20 Décembre 1996

Entretien avec Jean Guilton. La beauté.

- Vous salissez beaucoup, revenez sur une couleur pure avec des restes mêlés de fusain, de détritiques divers, arrachez au couteau des morceaux de papier détrempe ...

J.G. - Je barbouille. Nous en avons déjà parlé. Je ne pars jamais d'une idée, mais de la présence immédiate où la matière me place. Immédiateté, ou rien.

- Finalement, vous titrez le gâchis en grand, très lisiblement. Le mot s'oppose en tout au peint. De sorte que le regard peut errer entre deux abîmes réciproquement formés, démentis, confirmés comme "nuée" et motif ornemental, ou plan et "hors" plan - origine étrangère des choses vues, étrangeté prononçable, transmission brisée-recrée ?

J.G. - J'ai peint mes compagnons de pensée, et quand il s'agissait de peindre leur pensée et la mienne, je titrais mes cafouillis. Chez vous, peindre et penser convergent nécessairement, ou sont une seule chose ?

- Je ne sais pas. Les deux s'il s'agit de cela ont eu longtemps un point ou un moment, un révélateur commun, le dégoût.

J.G. - Vous appartenez à une génération qui peut éprouver cela.

- Cet état et cette volition ne tiennent peut-être pas qu'à notre naïveté; il a pour objet le rapport laideur-beauté lui-même, y compris dans sa version moderne, "nauséuse". L'importance que nous avons donnée à l'érotique a probablement fait exploser cette dialectique, qui ne "passe" plus du tout ; je cherche autre chose.

- J.G. - Notre génération n'a pas échappé à ce qui, mort victorieux pendant la première Guerre mondiale, a pourri lors de la seconde jusqu'au dégoût des dégoûts. ... Dites-moi ce que vous trouvez.

- Je cherche une exactitude débarrassée des idolâtries ; un trait délié, ignorant les complexités finalement "trouvées" (ou "composées").

J.G. - En peinture, je suis un "amateur", c'est à dire que j'aime, et que je nomme ce que j'aime. (ceci dit en feuilletant des portraits au fusain des années 70, où ses amis ne sont peints que pour être massacrés, déchiquetés, réduits à des caractères simiesques, de gros os noueux, et à la fois angéliques, gonflés de vent)

Pour lui, la création ne passe plus par les mots seuls, qu'il dit "fatigués de sens". C'est avec un plaisir évident qu'en revanche il appelle la petite Thérèse ; "Qui a créé le style-enfant ? Les scribes inventent au contraire des styles savants, complexes, artificiels, exagérés, faux...même les plus grands (...). Dans l'instant privilégié du tout premier amour, il y a bien affleurement prophétique, moment d'éternité." (Carnets inédits). "Fatigue du sens", cette formule parle de son passé (l'affaire Althusser, les conditions de clôture de Vatican II). Jamais il n'évoque cette période devant moi sans marquer une pause expirante indiquant que depuis lors démuni, esseulé, il porte trop de poids ou manque encore de transparence. Je l'invite à parler du devenir de sa philosophie du temps, et de celle de Levinas, en vain ; pas une fois non plus je ne l'ai entendu prononcer le nom de Simone Weil. Ce silence, sur ceux que j'aime, organise dans une large mesure mes échanges avec lui. Curieuse situation si l'on considère que, pour ma part, comme peintre et comme homme, je tiens les régressions qui dominent l'art contemporain pour moins innocentes qu'elles ne paraissent, et ne suis intéressé que par la possibilité pensable d'un écart temporel.

<>

2 Mars 1997

Dessins érotiques.

Noir sur noirs grisaille forme poussière, cendres. Idée de combustion lente sans feu, acide, chimique ; humeurs. Les doigts et le couteau dansent. Danse, flammes, le tout dans une douceur énorme, assommante jusqu'au coma ; liqueur.

<>

10 Octobre 1997

Vu des Soulages. Soulages illusionniste, rendant son culte à un espace-renvoyé. Plus il y a rien, plus l'effet y est. Ouf ! (e temps de dire) Ouf !

<>

12 Septembre 1998

Julien Green est mort. Lors de notre dernier voyage en Autriche, il m'avait désigné du doigt le caveau préparé pour lui dans une église : fosse maçonnée, cercueil de plomb ; au-dessus, plaques de marbre glacé brillant à la gloire des soldats des deux guerres ; au dessus encore, fagots de fusils surmontés de leurs baïonnettes "rosalie", et drapeaux de régiments. Des fidèles en petites troupes étaient entrées discrètement, avaient marmonné quelques mots à l'oreille du prélat à l'origine de cette translation future. Je m'étais éclipsé ; gagné par un frisson, résolu à rentrer sur le champ à Paris pour échapper à cette obscénité baroque, j'avais ôté mes chaussures, marché longtemps dans les herbes, pensé une seconde rejoindre ma voiture et les laisser là. En vingt ans, la distance entre nous et cette partie de l'Europe s'était-elle tellement creusée ? Quelle peur les habitait, qui nécessitait un telle garantie d'imputrescibilité ? Son fils me propose une partie de la bibliothèque ; je choisis trois cravates, qu'il nouait à l'anglaise. La première, violette à points clairs ; la deuxième, à motifs indiens roses tissés sur fond bleu de prusse ; sur la troisième, épaisse et rêche, un lion et une licorne s'affrontent, répétés en quinconce, au milieu de grandes feuilles noyées dans une nuit de broderies à petits grains obscurs et charnus. Ces figures animales ont la couleur de fruits et de fleurs ; en posture de combat, elles s'ignorent.

<>

20 Février 1999

Rendez-vous chez Jean Guitton . Il veut se lever, cherche mes yeux les fixe longuement en silence puis assis au bord du lit cette phrase flottante, au ton indéfinissable que je lui connais pour la première fois, constat clinique, effroi et interrogation : "l'esprit aussi meurt" ; entre regard et voix, instant et modulations. Chasseur au carquois vide, il se confie aux sons, m'abandonne ce qu'ils lui laissent entendre, comme "une première fois". Le trouble semble bénéficier à la voix, peut-être par proximité de nature, quand il n'offre au regard qu'une perspective-brouillée. Gestes d'amour, ultime méditation de la Genèse.

<>

14 Janvier 2000

Revu des J. Pollock (Les dernières toiles). Même impression qu'en 75. Comme si tous les fils abandonnés ici et là au cours de 10 ans de dripping , instruments efficaces d'une désaffec(ta)tion, s'étaient tout à coup désolidarisés de leur contexte, avaient migré formé signes d'une désaffection ne parlant plus à la fin que de la puissance tutélaire qui les a irrésistiblement réinvestis, les recycle les reticote. Toute l'œuvre, un immense pubis conduisant fatalement et funèbrement au sexe-trou gigantesque de la dernière peinture (au Centre G. Pompidou). Sors cependant plus convaincu, déterminé à poursuivre, à trouver en "peinture abstraite" et non hors de sa pratique les principes qui en assureront la consistance. "Abstraction". Aujourd'hui, férocité de nos adversaires. Ils croient l'auberge triste, les plats savants, le détour inévitable ; en attendant qu'on les serve, ils dévorent leurs mots et repartent comme ils étaient venus, repus. En cuisine, à l'office, nous faisons ce que nous pouvons.

<>

10 Juin 2004

Le "malheur d'abstraction" - le pas des enfants. Salle des "Minimes" de Blaye, je viens voir mes tableaux exténué de peinture, de lutte, de démentir chaque instant qu'un module puisse s'étendre par réplication, itération, translation, en un mot que par toutes les opérations de la symétrie il puisse enfermer la surface dans une sorte d'inauguration perpétuelle de tropes d'elle-même, dans une double négation de la temporalité et de l'infini, une prétention à tout savoir, à avoir tout dit d'un coup, invitant à une répétition machinale qui marginalise le regard, le confine aux bordures. La machine géométrique, coup de désincarnation réussi, tient un discours de réaffirmations saisissantes sur l'abstraction radicale comme rupture, déchirement des intrigues tissées, arrachement à la "radicalité des racines" - peindre tenterait d'épargner quelque chose de ce désastre nécessaire, de "sauver" la "chair" d'une complémentarité universalisante, la chair même délocalisée, dé-boitée, posée à côté de ses propres ruines.

Et tout à coup, une guirlande d'enfants se tenant la main m'entoure, tourne cinq ou six fois autour de moi, se dirige sautillante vers la sortie et disparaît. Un mouvement intérieur me porte vers eux, me cloue à mon impotence. Boîte, boiterie ; loin des stigmates, décapant des maquillages héroïques, apprentissage joyeux.

<>

2 Septembre 2004

Abstraction, suite. Indécision entre centralisés et Orient contrarié. Ouvre-t-on une peinture comme une porte ouvrant sur un "rien" une absence du monde, un cesser-d'être, d'exister, de gouverner, de destiner du monde - Une panne ? Le vrai a été arraisonné à l'Être, en "pure perte"; les universaux ont disparu, mais non pas cette "perte" en sa "pureté", le

“désert” où prospèrent les savoirs qui font de l'art et de l'esthétique un nouvel Absolu; après l'effondrement de tous les autres, c'est à un pouvoir assuré par le rien que l'on conspire. Au début du XXème siècle déjà, la confusion du beau et du vrai était telle que, constituant une part importante de l'énergie initiale et du procès même de production des meilleures oeuvres, elle a résolu de présenter comme fondé ce qui lui était tout bonnement fatal, l'abandon de toute idée de “perfection” des oeuvres, abandon négligeable s'il ne dissimulait la possibilité d'un perfectionnement.

Puis-je encore situer les lignes de crête de mes combats là où s'intriquent et intriguent le religieux et le savoir technique sur la question de l'abstraction, leurs relations antagonistes et réciproquement dynamiques, les nécessités qui les lient ? Dans “Le drame de l'humanisme athée” (1963), de Lubac fait apparaître ceci que tant qu'en art on s'agite sur le plan de ce monde, “le mal semble plus fort”. Davantage, qu'on s'en afflige ou qu'on l'exalte (le personnage d'Ivan Karamazov combine les deux), “le mal semble seul réel.” Le mal, la violence des clôtures sémiotiques, des tautologies, des addictions et du cynisme, semble seul réel. Tenter d'accéder à un autre plan, de transgresser la métrique, de fracturer la binarité des langages. Je pensais chercher la beauté par la soif et par la faim - j'ai cru en ma Soif et en ma Faim - j'ai marché jusqu'à l'étendue décevante où s'étirent aujourd'hui indéfiniment mes visions d'auteur.

<>

12 janvier 2005

Abstraction. Après l'ère de l'algorithme, quid du statut des peintures ; partout, nouvelles générations d'images, “technosciences de l'information” ; guerre au bénéfice d'une autonomie échappée de l'autoréférence, fruit des racines. Ridicule, notre besogne; dans l'entresol, faire du bois, des feuilles duveteuses que je ne toucherai pas, des fleurs pour rien. “Où sont les tableaux ?”