

RENAUD LOUCHART OU LA TENTATION DE L'EFFROI

"Oh ces Grecs! Ils s'y connaissaient pour ce qui est de vivre: chose pour laquelle il est nécessaire de s'arrêter courageusement à la surface, à la draperie, à la peau, d'adorer l'apparence, de croire aux formes, aux sons, aux mots, à tout l'Olympe de l'apparence ! Ces Grecs étaient superficiels par *profondeur* ! (...). N'est-ce pas précisément en cela que nous sommes Grecs ? Adorateurs des formes, des sons, des mots ? Et pour cela justement - artistes ?"

Nietzsche, *Le gai savoir*, avant-propos.

Lorsque j'ai exposé pour la première fois Renaud Louchart, en 2004, c'était un peintre figuratif. Il était à cette époque en débat personnel avec la figuration et sa palette hésitait entre des jus largement brossés et des effets de matières chargées d'ocres rouges. Le projet pictural en passait alors par les figures menaçantes d'Egon Schiele et de Lucian Freud. Mais ce qui m'a intéressé c'était tout particulièrement l'attitude de l'artiste : il semblait à la fois plein de convictions et peu assuré. Mais son indécision ne procédait pas d'un doute mais d'un souci de vérité que la représentation directe des corps ne parvenait pas à satisfaire bien qu'elle fût proprement obsessionnelle.

A vrai dire la sincérité de l'artiste, farouche et opiniâtre, était la promesse même d'un engagement qui n'en resterait pas à la fascination pour les grands maîtres. L'observation de la scène picturale contemporaine, acquise à l'université, dans un département des arts plastiques, et dans une école des Beaux-Arts, ne se traduit pas -comme c'est souvent le cas pour de jeunes peintres- par des procédures d'emprunts ou de citations. C'est comme si la génération des pères, voire des grands-pères (Lucian Freud est né en 1922), semblait plus riche en termes d'enseignement que les recettes des jeunes peintres contemporains que Renaud Louchart ne méconnaissait pas. Mais ce qui le sollicitait n'était pas, ou pas complètement, lié au "sujet" (le *subject matter* des peintres expressionnistes abstraits de l'Ecole de New York). Les problèmes de mise en forme, d'espace, de densité picturale étaient dominants, associés à un besoin très net de laisser surgir et de contrôler certaines images ou atmosphères subjectivement erratiques. On pourrait dire que l'éthique de la création, qui semblait si patente avec Renaud Louchart, nécessitait des choix marqués.

La voie de l'abstraction ou le chemin du pictural ?

Aussi, l'engagement de l'artiste dans la voie de l'abstraction ne fut pas vraiment une surprise, bien qu'il parût, à bien des égards, risqué, en raison des compétences déjà marquées dans le traitement de la figure. Mais il convenait sans doute, sinon de repartir à zéro, du moins de retrouver, avec le sens du risque, une exigence nouvelle, moins confortable. De fait, il s'avéra très vite que pour l'artiste cette distinction entre "figuration" et "abstraction" était obsolète. Tirant la leçon de la grande peinture américaine des années 40 et 50 du XXe siècle, Louchart prit parti pour la picturalité -le *painterly*-, indépendamment de ses effets en termes d'images. La question étant moins celle du représenté que du type de représentation, la peinture en tant que matériau imposant sa logique à la fois comme source, réglage et filtre de l'imagerie.

Devant une toile de Renaud Louchart, tout amateur d'art discerne au premier regard ce qui semble s'apparenter à des *vestiges de figuration*. On pourrait dire que la pratique de l'artiste relève de ce que Clement Greenberg appelait la "figuration sans adresse" (*homeless representation*) (1), c'est à dire une pratique qui n'a pas pour fins essentielles l'abstraction mais use de son médium pour faire advenir ou stabiliser une figuration qui résiste, en tant que telle, à se cristalliser et à s'incarner. La peinture se mesure alors à son propre déploiement, échappant à toute réelle programmation, traversant "figuration" ou "abstraction" comme des territoires instables, poreux, poursuivant une sorte de traversée de ses propres contingences au service d'un événement qui se dérobe.

Si vous observez deux *Sans titre* de 2010 -année féconde chez l'artiste-, deux toiles de 1,50x1,50m, vous remarquez une similitude de dispositif : la "tache" vient éclabousser un fond, composé d'une trame de cercles bleus ou d'une fine grille bleutée sur un aplat noir. A l'évidence, la "tache" évoque pour le regardeur une forme animée, vivante, quelque chose qui surgirait par le battement, mouvement d'ailes, torsion de membres.

Le conflit, à la fois marqué et délicatement allégé, entre la rigidité des sécantes, des formes géométriques (carré, rectangle, grille, trame) et la dispersion informelle de la tache vivante, pourrait être assimilé à l'affrontement du monde de la raison et de l'univers des pulsions. Dans son jardin de Weimar, Goethe avait fait édifier une étrange sculpture minimaliste avant la lettre : une sphère de pierre posée sur un socle parallélépipédique, l'ensemble figurant l'instabilité des passions sur le soubassement solide de la raison. Sans doute cette dialectique est-elle à l'oeuvre dans la peinture de Renaud Louchart, du moins nous croyons en discerner la présence. Mais peut-être est-ce là un leurre visuel ou une sorte d'écran qui nous dissimulerait une *pensée plastique* (2) moins frontale, à la fois plus enchevêtrée et plus perturbante.

La chair vivante jetée dans le vide du monde

Dans sa peinture 6 (*Sans titre*, 2010), la forme noire prend possession de la moitié de la toile. A l'exception d'un carré de "ciel" bleu, elle s'apparente à une paroi dressée ou un obstacle, tandis qu'au centre du tableau la tache explose en lueurs jaunes et se dissémine dans l'espace. La dimension cosmique de cette peinture est d'autant plus accomplie qu'elle neutralise la perception d'une figure ou d'une trace corporelle. Elle introduit une sorte de coagulation de la perception. Et pourtant, il semble bien que là aussi, en dépit des marqueurs cosmologiques, se joue cet écart entre *l'effet de corps* et le monde -ou le sentiment du monde- comme espace sans clôture ni figure.

Obstinément, Louchart travaille sur cette jointure incertaine, explorant les fulgurances brutales du vivant comme autant de signes indéchiffrables dans le silence de l'univers. Existe-t-il, comme le croit le héros du *Werther* de Goethe, un "monstre (*Ungeheuer*) dévorant caché dans toute la nature"? (3). La chair vivante, la vie obscure et brutale du corps sont-elles ces visions éclaboussées qui paraissent raturer le grand "spectacle enivrant de la vie universelle"? (4).

Comment ne pas être frappé, en effet, par la langue picturale inventée par Renaud Louchart pour produire ces éclaboussures : elle associe les figures du repoussant, de l'intouchable ou du dangereux (coagulations, boursouffures, jaunes soufrés, verts acides, inclusions de résine semblables à des yeux morts, des orifices comblés) et, simultanément, les signes de l'effacement (évanouissement des couleurs, dissolution du médium sur les franges).

Comme si la forme vivante procédait avant tout de l'énergie absorbée à travers l'espace vacant, ou d'un certain surgissement permanent susceptible de fondre sur nous et de se dissoudre *en nous traversant*.

Comme si le vivant ne pouvait se manifester que de la sorte, par l'effraction, le jaillissement projetant scories et lumières. Et toujours dans le froid définitif d'un monde nu, exposant son espace à la manière d'un vertige.

De sorte qu'il existe chez Renaud Louchart une méditation picturale, sur la relation du vivant et du monde, de l'être charnel -créature toujours éclaboussée par ses désirs- et de l'espace phénoménologiquement perçu (territoires, paysages, lieux).

Soulever le voile d'Isis ?

Arrivé au DomaineM, Renaud Louchart s'est immédiatement mis au travail. Une forme noire a surgi, très vite, dans ses peintures et dessins : celle d'une corneille qui vient régulièrement dans le jardin. Adossée à des aplats bleu-ciel, elle incarnait idéalement le corps avec sa chair noire abandonnée dans le vide du monde, la courageuse forme vivante dressée dans le froid, défiant les abîmes, les éclaboussant de ses noirs

hérissés. Peut-être une image de l'artiste, mais surtout le constat d'un silence voilant de tristesse la souveraine vacuité du monde.

Bien sûr, cette corneille c'est le *pattern* à l'oeuvre dans les *Sans titre* de 2010 : la forme éclaboussée, image de ce qui apparaît lorsque nous soulevons le voile d'Isis. Ainsi que le dit le poète Schiller :

"Vaut-il la peine de soulever le voile,

Là où la terreur menace ?

Seule l'erreur est la vie

Et la Vérité est la mort" (5).

Le titre générique donné par l'artiste à ses dessins récents, *Upskirts*, évoque ces images prises à la dérobée sous les jupes des filles, en un geste inquiet. La chair, enrobée de tissus, est alors sans forme, comète tournoyant dans son voile, oiseau dans sa volière torsadée. L'économie du regard que travaille l'artiste comme une donnée immédiate de la conscience, est confrontée non seulement au fragment mais aussi à l'impossible. Ces images volées ne possèdent plus de dénoté, elles s'agencent comme des signes vacants, des formes à présent éclaboussées par le voile.

Le dessin ne lève pas l'énigme (le voile), à proprement parler, il reconduit l'image à ses conditions de surgissement, capturant des tores, des planètes en révolutions, les anneaux artificiellement colorés d'objets apparaissant sur l'écran du télescope.

Dans l'espace sidéral de nos journées, la chair de l'être est ébouriffée jusqu'aux confins du monde.

Michel Cegarra, mars 2012

NOTES

1. Clement Greenberg a exercé une influence notoire, par ses réflexions sur le modernisme, la mise en oeuvre du tableau et les conditions de la picturalité, sur les étudiants français en art qui, en majorité, découvrirent cette pensée stimulante après la mort du critique intervenue en 1994.

2. Cette notion de "pensée plastique", déjà ancienne puisqu'elle semble provenir de Pierre Francastel (*Peinture et société*, 1952), a été fortement réaffirmée par André Ducret (*Mesures. Etudes sur la pensée plastique*, La Lettre Volée, Bruxelles, 1990). Elle demeure très féconde pour appréhender les oeuvres d'art et notamment la peinture.

3. Je retrace ici, explicitement, un motif déployé par Pierre Hadot dans *Le voile d'Isis* alors qu'il questionne le "frisson sacré" du Romantisme allemand devant le sublime terrorisant de la Nature. Pierre Hadot, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris, Gallimard, Folio essais 2008, p. 362.

4. Ibid. p. 362.

5. Schiller, *Poésies de Schiller (Oeuvres de Schiller, t.I)*, trad. A. Régnier, Paris, 1868, p. 286. Extrait du poème "Cassandre" de 1802.

[Le texte ci-dessus a été publié dans le catalogue "*Renaud Louchart. Peintures - dessins, 2009-2012*", Le DomaineM, Cérilly, mars 2012]