

Nicolas de Staël

Lumières du Nord. Lumières du Sud.
7 juin – 9 novembre 2014



Le MuMa présente à l'occasion du centième anniversaire de la naissance de l'artiste, un ensemble de cent trente œuvres de Nicolas de Staël. Essentiellement tournée vers le paysage, cette exposition met en lumière la façon dont le peintre a pu, les dernières années de sa vie, faire évoluer son approche du genre : Staël travaille matière et couleur, dans un renouvellement continu, pour traduire sur la toile sa relation singulière à la nature, au voyage... et à l'art tout entier.

Contemplation

Cette exposition nous invite à voir ou à revoir une œuvre largement documentée, celle de Nicolas de Staël (1914-1955). Au-delà des nombreux ouvrages et expositions qui lui ont été consacrés, l'artiste a lui-même commenté son travail, dans une abondante correspondance nourrie tout au long de sa vie.

Mais pour comprendre la peinture de Staël, n'hésitons pas à nous écarter un moment de ces discours, et du mythe s'étant construit autour du personnage : les dessins et les tableaux forcent à la contemplation. Ne rompons pas trop vite ce silence, pour voir ce que chacun, face à une telle œuvre, peut ressentir.

« Toucher la chose »

Il en ressortira sans doute ce que Georges Braque (1882-1963), que Nicolas de Staël a beaucoup côtoyé et admiré, cherchait à rendre tangible dans ses tableaux, un espace tactile : « Cela répondait pour moi au désir que j'ai toujours eu de toucher la chose et non seulement de la voir. »

L'expérience du mur, vertical et rugueux, est dans ce sens, pour Staël, fondatrice. Longtemps le mur a été le support de la peinture. La toile sur châssis qui se génère

Paysage, Antibes, 1955

Huile sur toile, 116 x 89 cm, Donation Senn-Foulds, collection Edouard SENN, Le Havre, musée d'art moderne André Malraux © MuMa / cliché Charles Maslard © Adagp, Paris, 2014

Mer et nuages, 1953

Huile sur toile, 100 x 73 cm, collection privée © cliché J. Hyde © Adagp, Paris, 2014



De gauche à droite

Agrigente, 1954

Huile sur toile, 73 x 92 cm, collection privée © cliché D.R. © Adagp, Paris, 2014

Paysage (Remparts, Paysage Honfleur), 1952.

Huile sur toile, 65 x 81 cm, Milwaukee Art Museum, Gift of Mrs Harry Lynde Bradley M 1959.378 © Efrain Lev-er © Artists Rights Society (ARS), New York/ Adagp, Paris, 2014

Calais, 1954

Huile sur toile, 46 x 61 cm, collection privée © cliché J.L. Losi © Adagp, Paris, 2014

Paul Sérusier (1863-1927), *Le Talisman, l'Aven au Bois d'Amour, Pont-Aven*, octobre 1888, Paris, musée d'Orsay

Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

ralise à partir de la Renaissance, n'est-elle pas, elle-même, comme une portion de mur que l'on pourrait transporter ? Durant sa formation, les mosaïques de Ravenne ou les fresques catalanes romanes marquent durablement Nicolas de Staël. Tout comme les peintures pariétales d'Altamira dans lesquelles la figure peinte épouse le support accidenté de la roche. Elles ont suscité chez Staël une irrésistible envie de toucher : « Alors j'ai passé mon mouchoir sur le dessin que je préférerais mais je crois que cela ne veut rien dire que mon mouchoir soit noir, rouge, et ocre. ». En effet, c'est la tentation du toucher qui est ici précieuse et non le passage à l'acte qui se révèle dépourvu de sens.

Dans ses dessins ou dans ses toiles, l'artiste cherche à rendre l'impact de la matière sur le support, marqué par l'hésitation, la maîtrise ou le hasard. « Le contact avec la toile je le perds à chaque instant et le retrouve et le perds... » Il insiste sur sa nécessité de frapper fort et juste, comme s'il comparait son jeu à celui d'un pianiste accordant sans cesse sa composition.

« Au maximum du plan »

Si la peinture « vibre » chez Nicolas de Staël, elle ne peut être considérée comme un relief. L'œuvre se déploie sur une surface plane, et, pour l'artiste, cette planéité compte, et s'explique. En 1935, pour sa toute première exposition, Staël expose des icônes. Ces peintures religieuses de tradition byzantine, ne représentent pas le sacré, mais l'incarnent



dans un espace de couleurs pures posées en aplat. Sur cette question, il se réfère également à Vélasquez (1599-1660), qu'il qualifiait de « Roi des Rois » : le peintre espagnol plaçait ses personnages dans des espaces dépourvus de profondeur. Plus tard, Edouard Manet (1832-1883) s'en inspirait lui aussi pour tendre à la platitude, et les impressionnistes décomposaient la surface du tableau en touches pour en modifier la perception de la profondeur.

En 1890, Maurice Denis (1870-1943) écrit cette phrase célèbre : « Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. » Dans la première moitié du XX^e siècle, la modernité picturale s'affirmait dans la mise en évidence de la planéité de la peinture.

En 1952, Staël, écrit « pour l'instant je suis au maximum du plan aux confins de la toile vierge ». Dans sa démarche, apparaît une nouvelle façon de penser le plan, et donc l'espace – qui se trouve alors remodelé.

« J'y suis englobé »

Pour Staël, « L'espace pictural est un mur mais tous les oiseaux du monde y volent librement. » Autrement dit, l'espace dans le tableau se donne à la fois comme une surface et un infini. Et l'importance du paysage dans son œuvre, à partir de 1952, est le signe de sa volonté d'explorer cette notion de représentation de l'espace.

Le questionnement du peintre rejoint celui du philosophe Merleau-Ponty (1908-1961) qui redéfinit notre perception de l'espace : « Je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé. » (*L'œil et l'Esprit*, 1960). André Derain (1880-1954) nous donne à voir dans *Bougival* (1907 - collection du MuMa), un espace qui semble surgir vers nous depuis le fond du tableau, se projetant sur la surface de la toile. Cette inversion de la perspective, Staël la provoque paradoxalement lorsqu'il utilise les lignes fuyantes pour construire ses paysages. L'espace du tableau ne nous est pas distant. Il n'est pas non plus stable, comme dans le *Paysage au prophète désobéissant de Gaspard Dughet* (1615-1675 – collection du MuMa). Au contraire, il nous implique et devient un lieu d'interaction. Cette expérience se trouve amplifiée par la transparence du lieu accueillant l'exposition, où le lointain du paysage portuaire s'invite, par la lumière.



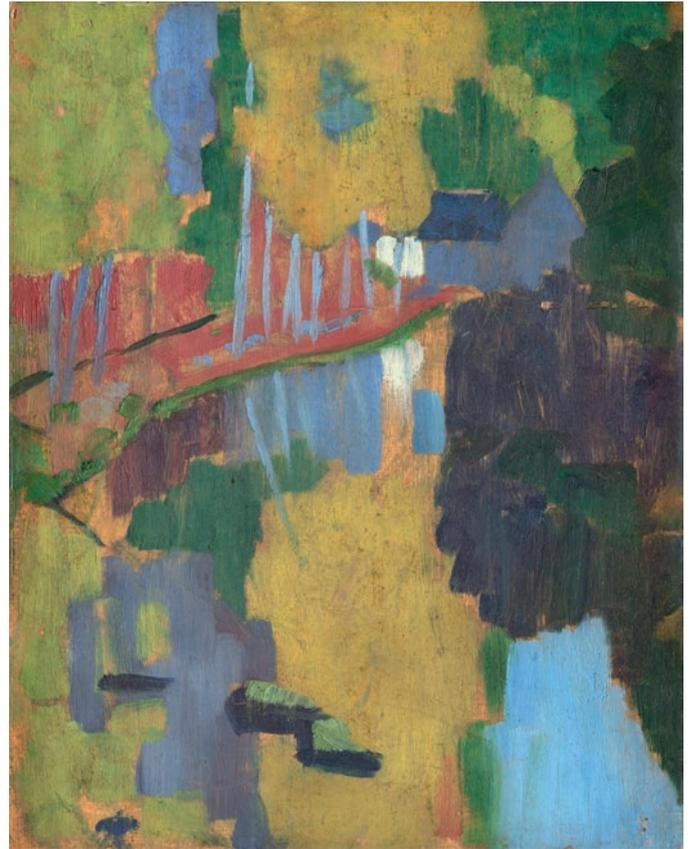
« J'ai placé la couleur à l'intérieur de la poche »

Depuis le XIX^e siècle, les artistes voyagent et se rendent notamment dans le Sud à la recherche d'une autre lumière. En 1832, Eugène Delacroix (1798-1863) rapporte de son voyage au Maroc des esquisses colorées qui marqueront toute sa peinture postérieure. Nicolas de Staël est un peintre en perpétuel déplacement, il a lui aussi parcouru les pourtours méditerranéens, l'Espagne, le Maroc, l'Italie, la Grèce. « Évidemment c'est une grande leçon de forme que donne cette lumière grecque où seuls la pierre ou le marbre résistent à la radiation. Tout compte fait, ni Cézanne, ni Van Gogh, ni Bonnard ne s'en sont servis autrement qu'en éperon psychique, je veux dire sur le grand plan intime, ils auraient pu peindre ce qu'ils ont peint vraiment n'importe où. Les Grecs non, c'est total, leur sculpture prend et rend ce soleil comme il est impossible de le faire ailleurs dans toute sa multiplicité. » L'expérience intense de la lumière méridionale conduit le peintre à envisager la disparition de la couleur, « littéralement dévorée ». Il aurait pu reprendre cette déclaration abrupte et poétique de Kasimir Malévitch (1878-1935) : « J'ai vaincu la doublure bleue du ciel, je l'ai arrachée, j'ai placé la couleur à l'intérieur de la poche ainsi formée et j'ai fait un nœud. » Staël renouvelle donc, en plus de l'idée de plan, son rapport à la couleur à partir de sa disparition même. Son passage par le noir et blanc se révèle crucial en ce sens.

« Taille directe »

En 1951, Nicolas de Staël rencontre René Char (1907-1988). L'intimité artistique qui les unit débouche sur la publication d'un livre, *Poèmes*, où chaque texte dialogue avec un bois gravé, dans un esprit d'équivalence. Les gravures visent la simplification. Quelques éclats blancs parsèment le bas d'un aplat noir dans *Jacquemard et Julia*. Inversement, dans *Lyre*, une myriade de poinçons noirs fourmille sur la totalité de la page blanche. Les intervalles ménagés entre les aplats clairs ou foncés donnent forme au vide.

L'artiste condense dans ces bois gravés l'expérience de ses dessins au stylo-feutre : dans *Vibration du point, étude*, les quelques mouchetures noires créent un espace vibrant et d'une saisissante amplitude. L'utilisation de la ponctuation, comme moyen de constituer une surface, se retrouve dans deux sculptures présentées dans l'exposition. Dans une lettre au galeriste Jacques Dubourg, Staël rapproche ces « deux



ou trois marbres en taille directe » de son expérience de la lumière grecque. De ce voyage, il écrit aussi rapporter « une bonne quantité d'études » qu'il exploitera ensuite avec le « recul » de l'atelier. Ces « études » sont autant de croquis saisis sur le vif et d'esquisses, à travers lesquels il cherche la composition d'un tableau à venir. Ces dessins au feutre noir dressent en quelques lignes le squelette de ce que l'artiste voit, et délimitent en plans la surface immaculée du papier – surface sur laquelle, dans un second temps, la couleur pourra s'étaler en toute liberté.

« Mettez du vermillon »

En 1888, Paul Sérusier (1864-1927) peint *Le Talisman* sous la dictée de Paul Gauguin (1848-1903). Maurice Denis rapporte ainsi ce moment : « Comment voyez-vous ces arbres ? Ils sont jaunes. Eh bien mettez du jaune ; cette ombre, plutôt bleue, peignez-la avec de l'outremer pur ; ces feuilles rouges ? Mettez du vermillon. ». De même, Nicolas de Staël use des tons purs, qui contredisent parfois les couleurs « locales ». L'accord ou le désaccord entre les couleurs choisies vise à restituer l'intensité de la lumière aveuglante, qui lui a fait voir « la mer en rouge et le sable en violet ». Les contrastes intenses traduisent le « choc » lumineux que le peintre garde en mémoire. Il n'hésite pas à inverser les valeurs du paysage, comme dans *Agrigente* (1954), où le pourpre sombre du ciel fait claquer le carmin et le violet met en avant le jaune d'or. Les vues nocturnes du Pont Marie à Paris ou bien *Le Port de Dunkerque*, ne sont pas sans rappeler *Clair de lune sur le port de Boulogne* (1869) de Manet, dans le brossage soyeux et vigoureux des clairs-obscurs.

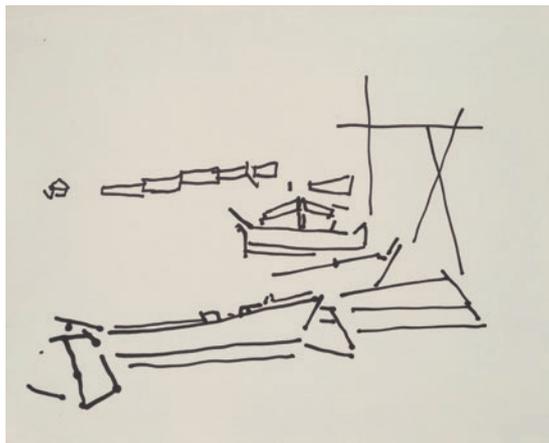
Étude de bateaux, 1953-1954

Stylo-feutre sur papier, 33 x 40,5 cm. Collection privée © J.L.Losi © Adapp, Paris, 2014

Paysage du Vaucluse n°2, 1953

Huile sur toile, 65 x 81 cm.

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY. Gift of the Seymour H. Knox Foundation, Inc., 1969 © Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY © Adapp, Paris, 2014



« Le vertige auquel je tiens »

Dans *Mer et nuages* (1953), Nicolas de Staël maçonne les surfaces au couteau et à la spatule, comme Gustave Courbet (1919-1977) qu'il admire. « C'est un immense bonhomme, on mettra encore des siècles à le reconnaître. Je dis immense parce qu'il descend à jet continu des tableaux uniques, avec la même sûreté qu'un fleuve qui coule vers la mer, dense, radiant à larges sonorités et toujours sobre. » Dans *Paysage, Antibes* (1955), les surfaces brossées s'amenuisent, au point de devenir indécises, de flotter. L'écart entre ces deux tableaux n'est pas sans rappeler celui qui uni *Bord de mer à Palavas* (1854) de Courbet et *Paysage à Champrosay* (1849) de Delacroix (collection du MuMa). Plus la matière s'allège et plus « le vertige auquel je tiens comme à un attribut de ma qualité » s'accroît. Dans la photographie de Denise Colomb qui ouvre l'exposition, le corps longiligne du peintre est saisi en déséquilibre. Autant la stature s'impose et impose, autant le regard suggère une absence, à l'image d'une œuvre dans laquelle la transparence perce l'opacité.

« À la fois abstraite et figurative »

La peinture abstraite, inventée au début du XXe siècle par Piet Mondrian (1872-1944), Vassily Kandinsky (1866-1944) et Malévitch, est spiritualiste et iconoclaste. Un tableau « sans image » est aussi la représentation de quelque chose qui ne se nomme pas. Si l'on distingue habituellement abstraction et figuration, l'histoire a donc montré combien la différence pouvait être mince. Nicolas de Staël, lui, envisage ces notions de façon articulée, comme les deux faces d'une même réalité. « Je n'oppose pas la peinture abstraite à la peinture figurative. Une peinture devrait être à la fois abstraite et figurative. Abstraite en tant que mur, figurative en tant que représentation d'un espace. » Certaines études d'Eugène Boudin (1824-1898) visibles au MuMa font écho avec une justesse incroyable à cette articulation entre espace et surface.

« On ne choisit pas son chemin en peinture »

L'exposition nous donne à voir finalement autant les saillies que les tâtonnements d'un parcours. La générosité du regard de Nicolas de Staël embrasse la peinture d'Altamira à aujourd'hui, comme un territoire où l'art et la vie se heurtent et se nourrissent : « pourquoi Delacroix sabrait de raies vertes ses nus décoratifs au plafond et que ces nus semblaient sans taches et d'une couleur de chair éclatante. Pourquoi Véronèse, Vélasquez, Frans Hals, possédaient plus de 27 noirs et autant de blancs ? Que Van Gogh s'est suicidé, Delacroix est mort furieux contre lui-même, et Hals se saoulait de désespoir, pourquoi, où en étaient-ils ? ». Les questions esthétiques recourent les questions existentielles. Mais cet engagement entier nous rappelle que le parcours de Nicolas de Staël s'est accompagné également d'une grande humilité. « On ne choisit pas son chemin en peinture, on marche comme on peut avec des pieds plats ou musclés, pieds nus ou avec des souliers, on pourrait d'ailleurs établir un jugement en peinture rien que d'après les souliers, godasses ou espadrilles des peintres. Qui sait ? »

BIBLIOGRAPHIE

- Catalogue de l'exposition, *Nicolas de Staël. Lumières du nord. Lumières du sud*, Gallimard pour le MuMa, 2014.
- Dossier de presse de l'exposition, www.muma-lehavre.fr
- Fiches œuvres, *La Vague et Paysage au prophète désobéissant*, www.muma-lehavre.fr
- Marie du Bouchet, *Nicolas de Staël, une illumination sans précédent*, Découverte Gallimard, Paris, 2003.

PISTE DE TRAVAIL

Dessiner un paysage en quelques traits, sans détourner. Ensuite peindre les surfaces, en restituant la lumière, sans utiliser les couleurs locales.