

Daniel ABADIE

Septembre 1990

Préface au Catalogue Isy Brachot Paris

A la lumière des tableaux de Charles Maussion

Chaque époque suscite ses hérétiques. En art, ils ont le privilège temporaire de l'invisibilité, car ne participant pas des mouvements qui occupent critiques, musées et marchands, ils n'apparaissent remarquables qu'au moment où, aux rumeurs de la mode, succède le vrai visage d'une époque. Ce qui surprend alors la critique, du regard de leur travail, c'est autant l'évidente pertinence des différents temps de leur œuvre que l'apparent décalage de ceux-ci avec l'histoire commune des avant-gardes : ils semblent tour à tour en avance puis en retard sur celle-ci, d'abord ignorés, ensuite incompris. Hélion ou Fernandez furent jadis les victimes d'une telle méprise : elle frappe aujourd'hui le travail de Charles Maussion. De prime abord, son œuvre actuelle pourrait sembler nostalgique, voire empreinte d'académisme, si ce travail ne se situait dans le droit fil d'une des expériences les plus radicales de la peinture des années cinquante, celle d'une abstraction réfutant, à ses débuts, aussi bien les certitudes géométriques que l'expressivité informelle.

De ces structures spatiales – d'une économie de moyen que seules quelques œuvres d'Ellsworth Kelly, d'Enard ou de Koskas peuvent lui être comparées – aux travaux actuels de Maussion, c'est tout le problème de l'ambition de ce peut être la peinture qui se trouve en fait posé. A ceux qui pourraient considérer les dernières œuvres de l'artiste comme des recherches de lumière depuis longtemps dépassées par la problématique de l'art, ses premiers tableaux opposent un évident déni. La conscience aiguë qu'ils manifestent des questions picturales amène à regarder, d'un autre œil, ces images apparemment innocentes.

De ces images prétextes, où se rejoignent en une sorte de d'illumination, la présence du monde et la vision du peintre, l'élaboration s'effectue selon un système d'une totale abstraction, même si la méthode utilisée par Maussion n'est pas sans rappeler celle de la mise au carreau qui permet au peintre classique de reporter sur toile, en l'agrandissant, une esquisse initiale. Si aucune esquisse préalable ne guide la recherche de Maussion sur la toile, celui-ci, pourtant, divise de même la surface de l'œuvre en partitions égales qui lui permettent de contrôler cette mise en lumière d'un instant d'évidence à laquelle s'attache son œuvre. Axe de symétrie, bandes successives ou rectangles juxtaposés, chaque partition de la surface participe de cette image mentale que Maussion révèle sur sa toile ; mais, peinte de façon autonome, à la manière d'un tableau abstrait où seuls comptent les effets de brosse, le jeu des passages et la modulation des couleurs, elle conserve, jusque dans l'œuvre achevée, quelque chose de cette fragmentation initiale qui garantit le tableau de tout académisme. Ce caractère spécifique du travail de Maussion est encore plus sensible dans ses dessins, où chaque zone préalablement délimitée devient le lieu de micro-événements, faits de traits rageurs de crayon, de reprises, d'estompes, dans une même liberté qui cherche moins à affirmer le dessin d'une forme, qu'à transcrire, à la manière d'un sismographe, le rythme d'une émotion.

Il arrive au peintre, lorsqu'il travaille sur de petites dimensions, de considérer celles-ci comme des quantités non sécables. L'unité de l'image est alors contrebalancée par l'assemblage, en un jeu de prédelles, de petites œuvres, représentant le même sujet, mais traitées de manières différentes, comme pour nier à chaque panneau une valeur exemplaire et rappeler que, pour Maussion,

l'image naît des virtualités de la peinture et non d'un modèle préalable. Cette conjonction d'études, qui dit à la fois les limites de toute représentation et l'infinie richesse des rapports du peintre et du monde, n'est pas sans évoquer les œuvres peintes par Jean Hélion dans les années cinquante, où il fixe tout autour de sa toile des états successifs de l'image centrale – cherchant un raccourci dans la liaison des formes, expérimentant un rapport de tons -, comme pour rappeler que la vérité de l'œuvre n'est pas dans l'objet représenté, mais dans ce travail de peinture, dont les créateurs, le plus souvent, gommant les temps successifs pour ne retenir qu'un ultime aspect. Cette « rage de l'expression », comme la nommait Francis Ponge, se nourrit de toutes les ressources du langage pictural, de toutes les techniques, pour tenter de serrer au plus près, dans leurs différences mêmes, cette pulvérulente image que nous avons du monde. Ainsi, dans ses Patchworks d'esquisses, Maussion juxtapose-t-il peinture à l'huile, détrempe, encre, sanguine, mine de plomb... ; chaque moyen permettant une approche différente d'une réalité qui se révèle moins dans ce qui est peint que dans l'intervalle de ces images entre elles.

L'obsédante monochromie de ces œuvres, leur goût du gris – qu'il se teinte d'ocre ou de vert ou qu'il vire au bleuté – que déclinent les transparences de la peinture, moins qu'un rappel des ambiances brumeuses où se défaisaient les figures symboliques, rappellent l'ascèse des débuts du cubisme, cet instant bref où, tout occupés de la forme, Braque et Picasso ne voient en la couleur qu'un accessoire superflu. Car le problème de Maussion, à l'inverse de ce qui peut en sembler au regard inattentif, est moins la classique dissolution des formes dans la lumière (telle que l'ont traitée les Impressionnistes) que la volonté de construire, par les seuls moyens de la lumière, un objet pictural. L'émergence de ces figures du monde, par-delà ce seuil radical de la peinture qu'est la monochromie, suggère en effet une fragilité si ambiguë qu'elles semblent dans l'instant même où se joue l'affirmation de leur présence ou de leur résorption.

Trop longtemps, l'abstraction fut, parce qu'elle était une découverte fondamentale de l'art moderne, perçue comme une fin en soi de la peinture. Peu, de ce fait, se sont préoccupés, à ce jour, de ces rares artistes qui, comme Hélion ou Fernandez autrefois, comme Maussion aujourd'hui, ont voulu faire de l'abstraction la base d'un nouveau langage figuratif. Si les premiers tentèrent de reconstruire l'image du réel, un moment évanouie de leurs œuvres, à partir d'un vocabulaire de facettes géométriques, c'est que leur abstraction même était le prolongement d'une lecture cubiste appliquée à transcrire en formes rigides les volumes. Pour Maussion, l'abstraction telle qu'il la pratique d'abord était la négation de toute forme, fût-elle abstraite, sa néantisation en rythmes d'éléments simples – tirets ou ponctuations – dans un effort de dématérialisation de l'image. Parvenue à ce stade d'immatérialité, la peinture de Maussion eut besoin de la lumière pour exister. Si les œuvres qu'il réalisa alors semblaient s'inscrire dans la suite d'une abstraction lyrique et effusive, elles nous paraissent aujourd'hui le lieu d'un passage obligé entre la destruction des formes du langage pictural et l'élaboration de ces images actuelles qui ne semblent qu'un stade nouveau, une condensation différente de la lumière.

De cet état improbable, Maussion a fait l'objet d'une étude sans fin car, dans l'isolement de l'atelier, l'image entrevue – mouette sur un quai, boqueteau dans un pré, corps se déplaçant dans une chambre – et conservée dans la mémoire vient se confronter à cette « divine nécessité de l'imperfection » des moyens du peintre qui fait de l'usage de tout médium une trahison de l'image et l'occasion d'une œuvre.