

Antonio Saura : le palimpseste et le brouillon

Didier Semin

Aristote, pas le premier venu, on en conviendra, mais un des premiers arrivés, jugeait que la mémoire et la représentation appartenaient à « la même partie de l'âme ». Les images et la mémoire auraient donc partie liée depuis belle lurette – et, au fond, le cinéma pourrait être considéré comme la démonstration expérimentale, tardive, de cette parenté : il nous donne l'illusion du mouvement en nous présentant des images si vite que nous voyons chacune d'entre elles avant d'avoir eu le temps d'oublier la précédente, et des plans (c'est-à-dire des séries d'images) où résonne encore le souvenir du mouvement qui vient de disparaître de l'écran (c'est ce qu'on appelle le montage). On sait bien, notamment depuis les travaux, en France, de Philippe-Alain Michaud et de George Didi-Huberman, à quel point la question, brûlante il y a un siècle, des liens entre image, mémoire et mouvement, a révolutionné les arts et la manière de les concevoir, pas seulement en ajoutant un septième membre à une famille déjà constituée, mais en bouleversant toutes les manières de penser. Le cinéma n'a pas aboli la peinture, il s'en est inspiré et continue de la faire, mais il a conduit à la pratiquer et à la regarder autrement.

Il est tentant, du coup, d'imaginer de la raison, ou au moins de la malice, au hasard qui a fait naître frères le grand peintre espagnol Antonio Saura (il eut à compter avec la statue du commandeur Picasso) et le cinéaste Carlos Saura (l'inoubliable auteur de *Cría Cuervos* dut, lui, œuvrer dans l'ombre portée de Buñuel). Et une parfaite conscience des enjeux chez Antonio Saura lorsqu'il a décidé, à partir de 1957, d'intituler *Montages* ses œuvres sur papier ou sur bois faites de fragments assemblés – dessin, cartes postales et parfois palettes de peintre – qu'un artiste moins attentif aux mots (Saura fut aussi un écrivain, et l'ami de nombreux écrivains) aurait plus banalement appelés « collages », ou « assemblages », s'il avait choisi de retenir la leçon de William Seitz, commissaire en 1961 de l'exposition *The Art of Assemblage*, au MoMa, à New York. Lorsqu'il en parle, il emploie des métaphores et un vocabulaire qui pourraient convenir très bien au cinéma : « Tentative de refléter les structures du mur de la vie, où l'on épingle les captures quotidiennes. C'est ainsi que des travaux disparates ont été ordonnés en une distribution géante, régie par des idées de compensation et de rupture. [...] Reflet du besoin d'appropriation d'un univers quotidien d'images et de leur transformation selon des principes de superposition, d'accumulation et de métamorphose ».¹ Il n'allait pas de soi pourtant qu'un artiste comme Saura choisisse cette forme de composition – montage, collage ou assemblage, ce qu'on voudra. On le connaît surtout pour la véhémence contrôlée de son geste de peintre, la palette de noir, de blanc, gris et terre de Sienne qui constitue sa marque de fabrique – un style qui oscille entre la caresse et le coup de fouet, extrêmement identifiable tout au long de sa carrière, comme une signature

¹ Antonio Saura par lui-même, archives antonio saura éditeur, Genève 2009, p. 240.

personnelle apposée sur une mémoire commune. Cette manière apparenterait plutôt Saura à ce qu'on a appelé l'*Action Painting*, la peinture expressionniste, mais une *Action Painting* qui aurait emprunté la vivacité déliée de Pollock et l'attachement au sujet, à l'image, qui étaient ceux de De Kooning. Or il est très rare que les peintres *du geste* aient recours de façon régulière et systématique aux processus d'assemblage. Kurt Schwitters, que Saura citait volontiers et qui avait porté à son plus haut degré d'intensité le collage inventé par Braque et Picasso (Schwitters ne disait d'ailleurs pas non plus « collage » ou « assemblage » : il parlait de ses œuvres comme de *Merzbilder*, « tableaux » ou « images Merz », un mot qui n'appartenait qu'à lui !) pratiquait une peinture de paysage expressionniste, vivement broyée, mais en marge de son activité régulière, comme une façon de gymnastique ou de défoulement, il ne l'exposait pas dans le même cadre que le reste de son œuvre. Il n'y a guère que deux grands artistes qui aient pris comme Saura le risque de mêler, de façon intime, le *geste continu*, rageur ou fluide, de la calligraphie expressive, et de *procédé discontinu* du collage et de la juxtaposition (on notera, en passant, que c'est précisément le propre du cinéma que de faire du continu avec du discontinu, en se moquant éperdument des histoires d'Achille et de la tortue – ça bouge et le reste on s'en fiche.) Ces deux artistes sont Robert Motherwell aux États-Unis – peut-être la transgression accomplie par ses tableaux, qui régissent notre univers, est-elle cause de la relative défaveur qui frappe aujourd'hui sa peinture, si on compare sa renommée à celle de Newman, Still ou De Kooning – et Jean Dubuffet en Europe, avec ses *Théâtres de mémoire*, dans les années 1970. Les « *Théâtres de mémoire*, disait Dubuffet, visent à figurer – ou plutôt à évoquer – cette forme cacophonique dans laquelle nos perceptions et nos souvenirs surgissent pêle-mêle dans le théâtre de notre pensée. Il s'y agit donc de regrouper dans un tableau des scènes et événements appartenant à des lieux différents et à des moments différents (et dans des humeurs différentes) comme cela se passe dans notre mémoire ».²

De mémoire, il n'est question que de cela dans l'œuvre de Saura en général. Nul plus que lui n'a rejeté l'idéologie de la table rase défendue par les avant-gardes du XX^e siècle : il était, comme Borges, « libre de toute superstition de modernisme, d'aucune illusion qu'hier diffère profondément d'aujourd'hui, ou différera de demain »³, mais pas pour autant confit en dévotion devant les œuvres du passé, ou réduit à réclamer le retour à une tradition perdue. Pour lui, Grünewald, Goya et Picasso faisaient partie du patrimoine partagé de l'humanité, de ses nourritures visuelles (il n'aurait sans doute pas aimé « spirituelles ») quotidiennes, et il les assimilait ou en jouait à sa façon, sans désinvolture ni respect excessif. Il a fait des *Portraits imaginaires* de Goya avec l'encre des *Caprices*, qu'un chapardeur aurait mêlée aux pots de peinture de Pollock, entrelacé la tradition des écorchés au thème sacré de la Crucifixion (« Amour et cruauté, disait-il, sont indissolubles »), et curieusement révisé les *Portraits de Dora Maar* par Picasso, qu'il a transformés en idéogrammes à la fois bouillonnantes et statiques – ce n'est pas une mince affaire que de faire subir à un Picasso le traitement que Picasso avait fait subir aux *Ménines* de Vélasquez. Dans ces reprises, citations et variations sur un thème, aucun aplomb,

² Extrait d'une lettre de Jean Dubuffet au journaliste Ferit Edgü le 3 février 1979 ; voir : *Jean Dubuffet, les dernières années*, catalogue d'exposition, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume 1991, p. 86.

³ Jorge Luis Borges, préface à *L'Invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares, Paris, Robert Laffont 1952, p. 10.

aucune vaine démonstration d'érudition, surtout d'une érudition qui viendrait masquer l'absence d'un monde poétique personnel : juste le libre exercice de la mémoire, et la claire conscience que chaque image entraîne avec elle des centaines d'autres images, qui l'ont précédée, et se bousculent pour exister encore à travers leurs héritiers⁴. « Voir », même avant le cinéma, a toujours été un peu « se souvenir », et Saura ne fait après tout qu'acquiescer à ce mécanisme nécessaire (ses tableaux intitulés *Multitud (La Foule)* donnent une bonne idée de cette bousculade séculaire au marché du visible. La fluidité de ses peintures donne à penser que le processus de remémoration et de digestion des images est simple et naturel, et le style de Saura est si présent, si marqué, qu'on le croirait aisément un filtre posé sur le monde et sur la culture, un « à la manière de » spontané. Ce que les montages donnent à voir, à cause précisément de leur aspect discontinu, c'est la complexité des opérations de mémoire qui sont à la source de chaque tableau, quand bien même de cette source il semblerait, tout simplement, couler.

Car chacun sait que la mémoire n'est justement pas une affaire simple, que le souvenir n'est pas un raisonnement : nous chercherons ainsi en vain des heures durant le nom d'un acteur, le titre d'un film, ou un terme technique précis, mais un détail insignifiant – une perte d'équilibre sur des pavés inégaux, si l'on veut – pourra faire remonter instantanément à notre conscience un monde oublié, ou des parcelles de ce monde en ordre aléatoire (la *cacophonie* dont parle Dubuffet). Si les peintures de Saura nous donnent souvent à voir les images dont elles s'inspirent par *transparence*, sur un mode que Guy Scarpetta définit très joliment et justement comme étant celui du palimpseste⁵, les montages nous dévoilent l'opération du ressouvenir et de l'association d'idées sur le mode du brouillon – et rien n'est plus passionnant et plus instructif qu'un brouillon, lorsqu'on s'efforce d'approcher la pensée d'un artiste. Une partie des *Montages* est constituée de souvenirs *prêts-à-l'emploi* (inutile de mettre du ready-made partout), des cartes *postales* : on ne vantera jamais assez les mérites du génie collectif, mystérieux, qui a, petit à petit, décidé du format des enveloppes et des cartes postales, fétiches parfaits, susceptibles de s'épingler au mur comme de tenir au creux d'une main, et dont l'achat ou l'envoi ponctuent chaque étape de notre existence plus gravement qu'il y paraît. Pour le commun des mortels, ces images volantes sont des précieuses reliques. Pour un peintre elles sont, de surcroît, une provocation ou un défi : « Scandaleusement belles ou stupidement attrayantes, leur présence suscite le désir d'intervenir sur elles, d'altérer profondément leur physionomie, ou de mettre en évidence leur absurdité ou le mystère quotidien qu'elles recèlent », écrit Saura⁶ - qui n'a pas hésité à relever le défi en question. Avant d'opérer le montage de ses cartes postales – il en possédait, dit-on, une impressionnante collection, des images pornographiques outrancières, des reproductions de tableaux célèbres ou des chromos anodins – il y apposait sa marque, des taches de peinture, des biffures, ou des ratures en somme, plus ou moins élaborées. Elles ne font pas que baliser un

⁴ Voir, sur la question des revenants, le beau texte de Jean-Claude Silbermann publié – trop confidentiellement ? - en préambule à son petit livre *L'Énigmate*, Lyon, Urdla 2010.

⁵ Guy Scarpetta, *Les Paradoxes d'Antonio Saura*, catalogue d'exposition pour les musées de Châteauroux, Paris, Cercle d'Art, 2000.

⁶ *Antonio Saura par lui-même*, op. cit., p. 253.

territoire, de manière brute et quasiment obscène : en masquant partiellement l'image, elles en renforcent aussi et surtout habilement l'énigme. Saura a fait un passage par le surréalisme, mais on peut tout aussi bien reconnaître dans les taches qui transforment Van Gogh en *Fantômas*, et Gilbert and George en *Elephant Man*, les fameux monstres goyesques engendrés par le sommeil de la raison. De même que sa peinture explore différentes méthodes : ils peuvent jouer des cartes postales, mais aussi accommoder les restes de l'atelier, et se présenter en tandems, en trios ou en petites équipes de dessins, comme si l'artiste se refusait à choisir entre plusieurs versions d'un même thème, préférant les laisser jouer dans le même cour ; ou en panneaux de paperolles hâtivement épinglées, qui évoquent les trompe l'œil de Gysbrechts, de Peto, ou ceux, que cite Saura, du peintre sévillan Pedro de Acosta. Ces constructions fragiles sont celles qui nous donnent le sentiment de nous approcher au plus près du processus créatif chez Saura : leur précarité éclaire d'un jour particulièrement émouvant ce qui semble, dans les peintures, une maîtrise virtuose des moyens employés – on s'aperçoit que la cathédrale tourmentée a été, d'abord, un modeste édifice de papiers collés, rabotés comme une mosaïque ou un vitrail de fortune. Saura et Proust ? Vous déraisonnez, dira-t-on : Saura et Sade, Saura et le Drame baroque, Saura et Victor Hugo... passe encore ! Et pourtant il y a des finesse chez Sade, de la violence et du tourbillon chez Proust, et rien n'est jamais conforme aux clichés. Antonio Saura, que l'on imagine volontiers crânement campé devant son chevalet et fort de son invraisemblable dextérité, toréant son tableau, était aussi – et peut-être d'abord – un artisan de la mémoire, hanté par le cahier de coupures de journaux constitué par son père durant la guerre d'Espagne, poursuivi par des images de toutes sortes qu'il épinglait comme des papillons. Ses *Montages* ont ceci de tout particulièrement précieux qu'ils nous donnent un aperçu du spectacle de lanternes magiques – ou du film intérieur – dont procède, finalement, une peinture qu'un jugement hâtif ne ferait venir que du cœur ou des tripes, rabattant sur l'habileté la complexité d'une pensée, au prétexte qu'elle se résout dans un geste.