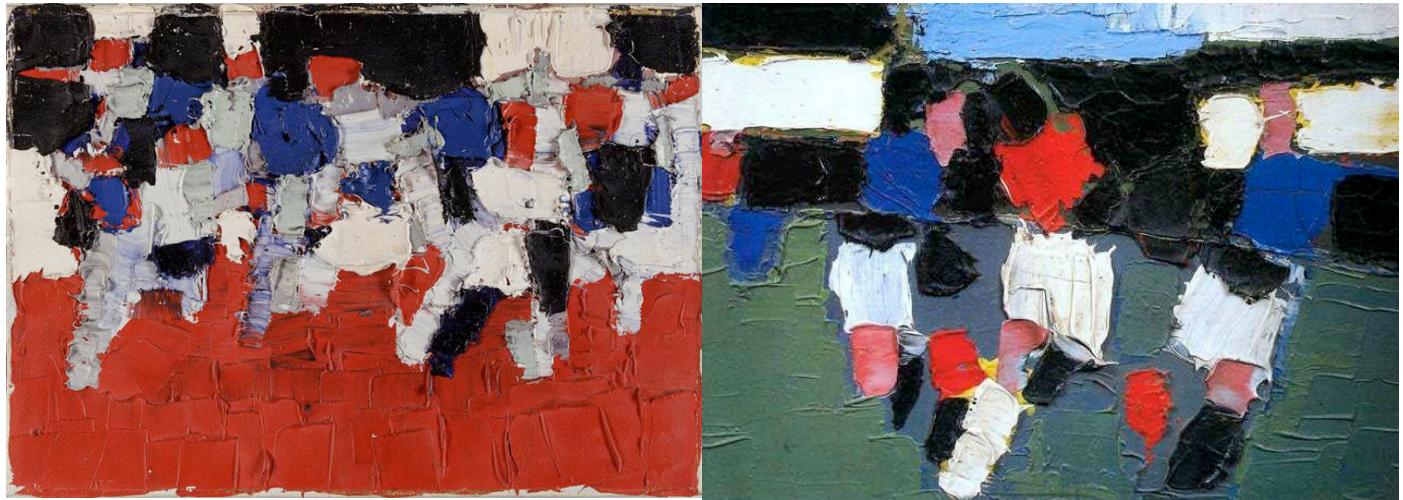


Travis DiRuzza

Composition en triplées :

Nicolas de Staël, René Char, et Friedrich Nietzsche



Parmi le peintre, le philosophe, et le poète, chacun fait son métier d'une façon différent; mais en même temps ils sont tout en train d'exprimer leurs propres idées et leur état d'esprit. Nicolas de Staël est un peintre qui a beaucoup évolué pendant sa vie, passant même par les époques figuratives, abstraites, ou bien quelque part entre les deux ; le philosophe Nietzsche était un grand penseur de ‘l’ère du soupçon’ qui a posé des questions contre les valeurs traditionnelles ; René Char, poète français, a utilisé le paradoxe dans son style aphoristique pour tourner les pensées vers elles-même et aussi vers une nouvelle compréhension du corps. Cela semble être une grande tâche même de comprendre ne serait-ce qu’un seul de ces trois hommes, que dire les trois à la fois?

C'est possible quand on est immergé dans un sujet de perdre la perspective. On essaye de pénétrer les énigmes, de monter les montagnes d'art ou des mots, mais peut-être n'a-t-on pas les bons outils. En examinant les relations *entre* ces trois personnages, on découvrira ce que Valery appelle les “effets latéraux” (Variété II, p.161). La comparaison de deux choses rend chacun plus clair en soi. Quand on introduit un objet de comparaison, on crée une mesure par rapport à laquelle on peut mieux définir le premier sujet. Char dit, “Je n’ai pas peur. J’ai seulement le vertige. Il me faut réduire la distance entre l’ennemi et moi. L’affronter horizontalement” (Feuilles d’Hypnos, 48). Ce vertige est la perte de perspectif qui peut arriver quand on ‘attaque’ l’ennemi—un problème—sans prendre de recul. Pour éviter cette myopie, on explorera les relations que l’on peut tisser entre l’œuvre de Staël et l’esthétique de Nietzsche. Pour réduire la distance entre les multiples interprétations d’un œuvre d’art et la trajectoire linéaire de philosophie, on a recours à la poésie de René Char: A la fois guidé par les sens des mots et de la phrase linéaires, et contenant plusieurs niveaux de lecture. Les trois grandes étapes dans l’œuvre de Staël—apprentissage/figuratif, abstraction, retour au figuratif—

suivent la même trajectoire des trois métamorphoses de l'esprit que l'on trouve dans “Ainsi parlait Zarathoustra” de Nietzsche—chameau, lion, enfant. On examinera ces trois phases de correspondance en détail et puis comment d'autres idées de Nietzsche—Le penser/la danse, apollinien/dionysiaque, les types d'art—aussi suivent ce modèle et élucident en plus sa relation avec de Staël

Le chameau se situe avec la première période figurative de Nicolas de Staël. Cette étape représente un esprit qui se définit par rapport au monde qui entoure. “Sa force réclame de lourds fardeaux, les plus lourds qui soient au monde” (Zarathoustra, I, 1). Il s'occupe de tout autre chose que de lui-même. On peut imaginer qu'au début de ses études, de Staël a appris à peindre d'un professeur. Il a sûrement étudié les toiles de maîtres aussi, comme Rembrandt ou Michel-Ange par exemple. Ces forces ne viennent pas de lui-même mais d'ailleurs; ainsi il est comme le chameau qui prend le monde sur ses épaules. Cela se voit dans une des premières toiles de l'exposition, une nature-morte tout à fait normale qui ne contient pas encore des éléments abstraits qui suivront. Même dans les tableaux plus abstraits de ce première période, on peut voir l'influence de Kandinsky. Mais dans un sens plus général, toute peinture figurative par définition se designe par rapport au monde: le monde des objets qui sont peints. La peinture figurative est un acte d'*admiration* de l'artiste qui dépend de son sujet. On comprend ce lien de dépendance chez René Char comme “Devoirs infernaux” (106). Pour se trouver, il faut se libérer de ces devoirs, cet état comme “bête de somme” (Zarathoustra, I, 1). Staël ne se dégage pas tout de suite, mais passant vers “son désert” d'abstraction, commence à métamorphoser en lion.

Pour se libérer, passer du chameau au lion, le style de Staël se dirige vers l'abstraction, une compréhension plus subjective de l'objet peint. Alors, les idées du grand philosophe Héraclite—qui a dit “tout change”—servira à maintes reprises. D'abord, l'œuvre de Staël est en train d'évoluer. Puis, ce changement constant implique “que L'Etre est une fiction vide de sens” (Crépuscule des Idoles, 2). Si l'Etre est une fiction et que “les objets [ne sont pas] doués d'unité et de durée,” mais en fait sont de “la diversité et [du] changement,” la peinture vraiment figurative n'est donc qu'une fiction. Chez de Staël, on remarque ce développement dans la différence entre la première nature-morte de l'exposition—qui représente les objets comme ils paraissent—and les toiles suivantes—qui sont plus abstraites (mais toujours figuratives). L'art qui représente les objets comme ils paraissent ne comprend ni ce changement ni son pouvoir. Comme Hegel, Nietzsche remarque que l'art est deux fois nées: “[Dans l'art] ‘l'apparence’ signifie la réalité répétée, *encore une fois*, mais sous la forme de sélection, de redoublement, de correction” (Crépuscule, p.107). Il faut changer, par sa propre subjectivité, ce que l'on voit en sujet d'art. “L'acte est vierge, même répété” (Char, 46). L'art reste vierge si on l'infiltre avec ce l'esprit de change qui réfléchit cette modification et subjectivité—même si d'une façon générale, l'objet est “répété.” Dans “La Vie Dure” on trouve les même chaos des lignes des autres toiles de cette période, mais ici il y a deux lignes parallèles qui ressemblent à une échelle, mais sans barreaux. Le titre rappelle toujours les fardeaux du chameau mais en même temps—comme les lumières au fond de plusieurs toiles de cette période—it y a des rayons d'espérance: les deux lignes de l'échelle représentent la subjectivité imposée sur le monde chaotique, le monde de l'Etre fictif. Même si le monde n'a pas de sens, pas de vérité, on crée sa propre vérité (les deux lignes de l'échelle) avec les objets que le monde se donne: le chaos des lignes du monde crée les

barreaux derrière l'échelle Ici on prévoit la synthèse éventuelle du figuratif et de l'abstrait, de l'objectivé et de la subjectivé qui est dans la dernière période de l'œuvre de Staël; mais d'abord il doit se plonger dans l'abstraction: si l'Etre est une fiction, alors *toute* peinture figurative est aussi une fiction. Au moins, toute peinture figurative dépend de ce qui est extérieur à soi; pour vraiment s'en affranchir, il ne cherche plus à représenter l'objet. [Char 212]

Cette libération ultime est le lion et pour Staël l'entrée dans l'abstraction pure. S'il reste des aspects figuratifs, ils sont seulement implicites. "Pour conquérir sa propre liberté et le droit sacré de dire non, même au devoir, pour cela, mes frères, il faut être lion" (Zarathoustra, I, 1). Le lion se dégage des fardeaux du chameau. De même façon, Staël se dégage du figuratif, qui était solide comme la terre ; il se jette à l'eau d'abstraction : « Enfonce-toi dans l'inconnu qui creuse. Oblige-toi à tournoyer » (Char, 212). La peinture abstraite s'oppose à l'Etre idéal du figuratif ; Contre cette idéalisatoin, les lignes et les bords des formes dans les tableaux deviennent brouillés. Ils produisent une vibration qui rappelle le maxime d'Héraclite—tout change—plutôt qu'une notion "d'unité et de durée." L'esprit de lion se met *contre* ce qu'il était—pour gagner sa liberté : "Si l'homme parfois ne fermait pas *souverainement* les yeux, il finirait par ne plus voir ce qui vaut d'être regarder" (Char, 59). Le lion dit "Non" pour s'affirmer contre les devoirs et règles du monde. "Dès que je sens une logique trop logique, cela m'énerve et je vais naturellement à l'illogisme" (Staël, correspondances). Mais cet esprit de 'contradiction' est encore défini par son contraire (logicisme, figuratif) : Il est tout ce que son ennemi n'est pas. C'est comme un enfant qui fait tous ce que ses parents interdisent :

il n'a pas encore trouvé son propre chemin, mais cherche à s'affirmer par une attitude négative. Le lion peut dire "Non," mais il ne sait pas encore dire "Oui" (Zarathoustra).

La première toile où Staël commence à dire "oui" est "Les Toits." Ce "oui" constitue un retour vers le figuratif, mais cette fois tempéré par la liberté du lion. "Les Toits" est le pont entre la période abstraite de Staël et sa rentrée finale dans le figuratif. On peut imaginer sa parcours complet de la façon suivante: D'abord il était enfermé dans une maison qui représente le monde figuratif du chameau. Ses sujets sont représentés par les objets de la maison, mais ils en ont les limites. En métamorphosant en lion (l'époque abstraite), Staël essayait de sortir de la maison vers un monde inconnu. Mais enfin, il se rend compte des limites du lion: il a réussi à échapper à la maison du figuratif avec ses carrés abstraits, mais il est au toit, ne va plus loin et s'y arrête. En disant "oui" dans "Les Toits," Staël tourne son regard vers le ciel et le monde du dynamisme et du mouvement hors la maison statique et la vue myope des toits abstraits. Mais ce qui est important dans ce retour au figuratif—et ce qui était prévu dans les toiles figuratives avec des influences abstraites—est la notion d'inclusion: il n'y a pas un choix à faire entre le figuratif et l'abstrait. Nietzsche l'explique dans le domaine de la philosophie:

En séparant brutalement les sens de l'aptitude à la pensée abstraite, donc à la raison, comme si c'étaient deux facultés entièrement différentes, il a détruit l'intellect lui-même et poussé à cette distinction entièrement erronée entre "l'esprit" et le "corps," qui pèse, surtout depuis Platon, comme une malédiction sur toute la philosophie (Nietzsche, art et vie).

Staël décide que la distinction entre figuratif et abstrait, comme la distinction entre corps et esprit, est erronée. "La pellicule superficielle du visible n'est que pour ma vision et pour mon corps. Mais la profondeur sous cette surface contient mon corps et contient donc ma vision" (Merleau-Ponty). L'invisible n'est pas un monde séparé ou au-delà; elle est la profondeur du monde "apparent." Il n'y a pas une fissure entre les deux ou bien la

notion de cette fissure est erronée. C'est clair que l'on peut parler de ces distinctions—corps/esprit, figuratif/abstrait, visible/invisible—mais aux niveaux les plus profonds et les plus élevés, il y a un flou des seuils qui offre un alternatif de ces dualismes.

Cette synthèse, l'acte de créer sa propre vision avec les éléments de deux mondes autrefois opposés, est “l'affirmation sainte” de l'enfant: “[Il est] commencement nouveau, jeu, roue qui se meut d'elle-même, premier mobile” (*Zarathoustra*, I, 1). Le retour de Staël au figuratif n'est pas une régression, mais la progression d'une façon cyclique: “commencement nouveau.” Staël intègre encore les éléments figuratifs dans ses tableaux; cependant, il n'est plus une roue sur le chariot du visible mais une “roue qui se meut d'elle-même;” il n'est plus un adorateur du figuratif mais un dieu de création, rénovateur et ‘racheteur’, ce qui St.Thomas aussi appelle “premier mobile.”

Avec cette notion de mouvement, on revient à Héraclite. A force du troisième métamorphose de l'esprit et de l'œuvre de Staël, l'interprétation de la philosophie d'Héraclite développe: Ce n'est pas que l'Etre et ainsi la représentation figurative soit totalement une fiction: on trouve sa seule vérité dans son changement, son dynamisme, son mouvement. Alors, dans sa troisième période Staël traite ses thèmes. “On ne peint jamais ce qu'on voit ou croit voir, on peint à mille vibrations le coup reçu, à recevoir, semblable, différent” (Staël). Le figuratif ne définit plus l'artiste parce qu'il ne le peint pas. Ce n'est plus l'objet qui reste au centre de l'acte artistique mais le peintre lui-même, avec son impression et son intention subjectives. Il fallait être lion pour gagner cette liberté de soi, mais le lion de l'abstrait était toujours *contre* son héritage figuratif. C'est l'enfant qui peut renverser cette subjectivité vers le figuratif, créant une synthèse philosophique et, chez Staël, artistique.

On voit cette impression personnelle de l'objet dans les séries de “Parc des Princes” et “Footballeurs.” Staël n’essaye pas de représenter les joueurs eux-même, mais l’énergie et le mouvement du jeu. Les personnages apparaissent comme des taches épaisses de couleur, fait par un coup de pinceau violent. Les techniques que Staël a développées dans sa période abstraite sont présentes; mais maintenant elles servent à représenter l’activité dynamique. “Entre ciel et terre, sur l’herbe rouge ou bleue une tonne de muscles voltige en plein oubli de soi” (Staël). Cet oubli de soi est un oubli de l’Etre: ils oublient ce qu’ils *sont* en immersion dans ce qu’ils *font*. Staël ne peint pas *l’étant*, mais le *devenant*. De même avec un sujet comme la musique qui existe dans le déroulement continual du temps. Les musiciens de “L’Orchestre” désintègrent en formes blanches et grises autour d’un pilier noir: leur chef d’orchestre. Les techniques abstraites sont une moyenne de représenter le dynamisme du temps par une image fixée. “Le temps vu à travers l’image est un temps perdu de vue. L’être et le temps sont bien différents. L’image scintille éternelle, quand elle a dépassé l’être et le temps” (Char, 13). Comme on a vu, il faut d’abord dépasser l’être du figuratif comme sujet statique; ensuite il s’agit de maîtriser le flux du temps et de le représenter sur la toile finie qui ne change pas. Le temps représenté est perdu de *vue*; alors, le tableau “scintille éternel” quand il est une renaissance du temps perdu, la nouvelle création de l’enfant: le zénith de l’œuvre de Staël.

* * *

Ce modèle de trois étapes se trouve aussi dans la fascination de Nietzsche pour la danse (Crépuscule, 7). Il l’utilise comme une analogie pour la pensée, mais ici cela fonctionne comme une analogie pour l’art aussi. Deux éléments fondamentaux de la danse sont opposés: la rigueur d’une technique stricte, et la légèreté gracieuse d’un esprit

libre. Cette rigueur est parallèle au chameau et à la première période figurative de Staël. Apprendre la technique, c'est apprendre tous qu'*il faut*, tous que "Tu dois" (Zarathoustra). Comme l'art, il y a un apprentissage et pleins d'exercices à pratiquer. On doit prendre ces fardeaux sur les épaules ou bien dans les pieds pour être danseur, comme le chameau. Par contre, la légèreté de la danse est le "Je veux" du lion. On aime tel ou tel danseur grâce à sa propre manière de rendre vivant la danse. Enfin, c'est la mélange et la balance de ces deux éléments qui créent la bonne danse. "Ce qui importe le plus dans certaines situations c'est de maîtriser à temps l'euphorie" (Char, 78). La synthèse de l'enfant redonne la solidité du figuratif au chaos de l'abstraction pour aboutir en chef d'œuvre comme "Parc des Princes," ou "Les Indes Galantes."

"Que signifie la notion bipolaire...d'apollinien et de dionysiaque? (Crépuscule, 10). L'apollinien, dans sa vision parfaite de l'art, a une qualité statique. Il s'associe avec l'œil et ainsi le figuratif du chameau. Cependant, le dionysiaque est une ivresse de métamorphose. Si on le compare avec le nihilisme on trouve deux étapes de cette ivresse: "le nihilisme est d'abord destruction puis recréation" (art et vie). Cela est le cycle dionysiaque, l'état du change continual. La destruction est "le droit sacré de dire non," le *contre* du lion. La recréation est "l'affirmation sainte" de l'enfant, un "commencement nouveau" (Zarathoustra). Staël n'est pas l'artiste apollinien, le visionnaire *par excellence*: il y a un élément de la chair dans son style agressif. "A la couleur posée, à la gourmande densité de la substance étalée, on le devine en appétit de dévorer sa proie, de la déchiqueter sous la dent" (Pierre Courthion). Cela décrit l'esprit destructif du dionysiaque, comme bête de proie ou lion. Puis la recréation du dionysiaque: "[Staël] a le don très rare de transformer en vision intuitive l'extrême

qualité de la substance” (P.C.). Cette vision intuitive est celle de l’enfant: Staël rend visible l’invisible essence dynamique du sujet.

La notion de trois types d’art chez Nietzsche suit aussi le modèle proposé (Crépuscule, 24). L’art *moralisant* trouve son but dans les valeurs du monde qui l’entoure; il *dépend*, comme le chameau, quiconque est hors de lui-même. *L’art pour l’art* dit contrairement, “je n’ai besoin que de moi.” Il est le lion est son “Je veux.” Mais Nietzsche suggère une troisième type d’art: l’art qui crée ses propres buts. Comme l’enfant créateur, émerge l’art le grand réalisateur de la vie.

Pour comprendre la troisième phase de l’œuvre de Staël, il fallait examiner ce qui est venu avant, l’approcher latéralement. De même façon, pour comprendre cette progression de Staël, il fallait le comparer avec les trois métamorphoses de l’esprit de Nietzsche. Ensuite, on a introduit le poète René Char pour mieux découvrir les liens entre le peintre et la philosophe. Cette méthode de comparaison cherche la profond semblant des sujets qui apparaissent autrefois distant de l’un à l’autre. On peut trouver toujours une synthèse, mais il restera toujours des paradoxes aussi. Cela est le paradoxe que l’on essaye de synthétiser, mais sans jamais réussir. Ce n’est pas grave; on ne veut pas réussir. L’esprit apollinien et L’Etre du fiction croient qu’il y a une fin à aboutir. Mais la dionysiaque est mouvement perpétuel: synthèse qui s’effondre en paradoxe et est encore recréé. “C’est très, très simple, croyez-moi, la conscience du possible, l’inconscience de l’impossible et le rythme libre... Respirer, respirer. Ne jamais penser au définitif sans éphémère.” Dans les paroles de Staël on trouve encore le modèle: Le possible, ce que notre monde permet; l’impossible, son opposé; et le rythme libre qui passe entre les deux. En voyant horizontalement ce modèle réapparaît partout: dans la philosophie de Hegel; en fait c’est la structure de base de la dialectique généralement;

peut-être n'est-ce pas le plus intéressant dans la Trinité... Avec ces systèmes on établit quelque chose définitif, mais ses implications et ses semblables continuent sans cesse: l'éphémère d'une asymptote qui approche sa ligne.

*Solitaire et multiple. Veille et sommeil comme une épée dans son fourreau.
Estomac aux aliments séparés. Altitude de cierge.*
[Char, 74]

Bibliographie

Char, René. Feuillets d'Hypnos. Fureur et mystère.
Nietzsche, F. "art et vie," citations.
Nietzsche, F. Ainsi parlait Zarathoustra.
Nietzsche, F. Crépuscule des idoles.
Staël, Nicolas. Correspondance. Catalogue raisonné.