

Notes sur la peinture d'Alex Amann

Jean-Michel Foray

L'inquiétante étrangeté

Le sentiment que l'on éprouve au premier abord de la peinture d'Alex Amann est celui - si bien décrit par Freud sous le nom de « Unheimlichkeit » - d'une inquiétante étrangeté. Nous sommes devant des objets familiers : des natures mortes, poivrons ou citrons, fruits ou poissons. Mais il y a dans le voisinage de ces peintures - qui sont presque des poncifs de la peinture classique - des compositions plus complexes qui nous laissent penser que ces objets familiers ne sont peut-être que le témoignage visible, les restes, de quelque chose de plus vaste qu'eux, qui les contenait et qui a été refoulé. Que cet « Heimlich », ce familier, qu'évoquent les paisibles natures mortes ou les paysages, n'est que de l'« Unheimlich », de l'inquiétant refoulé.

Ces compositions, par exemple, où figure ce poisson, la raie, qui y est toujours, ou presque, associé à la nudité féminine. Il est posé, comme un collage, comme une pièce rapportée amenée de l'extérieur et étrangère à la scène explicite du tableau, de sorte qu'il semble être un symptôme, quelque chose qui surgit brusquement et involontairement. Il est plaqué, parfois sur le ventre, parfois sur le visage du modèle, le plus souvent à ses côtés. Apparition incongrue où l'on ne reconnaît pas dans l'ouverture béante du poisson le sexe de la femme alors que l'on sait très bien - sans qu'en réalité rien ne nous incite à voir les choses ainsi - que ce creux humide est aussi, autant qu'un poisson, le sexe de la femme. Nous le savons parce que nous sommes familiers, avec l'art ancien surtout, de la valeur symbolique des objets que le peintre dispose dans son tableau.

De ce poisson, Alex Amann dit qu'il a un rapport avec la sexualité, et avec la mort. La raie produit un trouble comme pourrait en produire une tête de mort : on ne peut pas mettre, dit-il, cela innocemment dans un tableau. La tête de mort, la raie ne sont pas seulement des éléments formels. Ce sont des éléments qui renvoient à du discours, derrière eux. Comme dans un palimpseste, un texte

caché se lit sous ou à travers le texte apparent. C'est le principe même de la métaphore (ou de l'allégorie, qui n'est qu'une métaphore prolongée) : un sens second se superpose au sens premier, au sens littéral. Il ne le masque pas, mais il le fait oublier, de sorte que l'on ne voit plus exactement ce que l'on voit, mais ce que l'on sait.

Ainsi cette peinture témoigne-t-elle, dans ses compositions les plus complexes, d'un retour du refoulé : celui de la métaphore, et plus largement de l'allégorie, que le modernisme abstrait - ou du moins sa théorie - a constamment rejetée en refusant l'hybridation du visuel et du verbal qu'elle implique. D'une certaine façon, la peinture d'Alex Amann renoue avec la leçon de Manet, le premier des Modernes, qui tout en tuant l'allégorie et la peinture allégorique sait aussi en jouer et laisse affleurer dans ses peintures les plus réalistes un sens second qu'il lui suffit parfois de cueillir : le toréador mort de 1867 devient dans une lithographie de 1871 une figure symbolique, celle d'un Communard fusillé, de même que l' « Exécution de Maximilien » se transforme en une scène d'histoire contemporaine : la répression de la Commune dans la lithographie de 1871, « La Barricade ». Le réalisme de Manet n'empêche jamais sa peinture d'être porteuse de multiples significations et c'est peut-être en songeant à cette capacité qu'elle a d'être, si l'on peut dire, polyphonique qu'Alex Amann dit de ses compositions qu'elles sont comme du Manet rêvé.

Condensation et déplacement

Peindre, dit Alex Amann, c'est s'approcher d'une chose qui s'échappe. La peinture qui ne se déploie que dans l'espace, a souvent eu la tentation de saisir le temps (le temps qui fuit). Il suffit de se souvenir de ces tableaux qui évoquent les bulles de savon et l'éphémère instant de leur apparition (chez Chardin - qui lui aussi était fasciné par un poisson, la raie -, chez Manet encore) pour se convaincre que la peinture a le désir de retenir ce qui s'échappe. Le regard que le peintre pose sur une nature morte, sur un paysage, peut être celui d'un architecte qui en apprécie le volume, la situation dans l'espace, la structure. Alex Amann n'échappe pas à ce regard et l'un des critères de choix des paysages qu'il choisit de peindre est précisément celui du volume. Mais cette approche par le volume, par le travail sur la lumière ou la couleur n'explique pas totalement la motivation qui fait qu'un peintre - surtout aujourd'hui - s'intéresse à un paysage, à une nature morte ou à des fleurs.

Regarder un objet, en donner une représentation picturale, c'est une façon de se l'approprier, de le posséder, de le retenir. Ce qui s'échappe c'est, par exemple, la délicatesse d'une fleur dont la couleur est, avec celle des cheveux, ce qu'il y a de plus difficile à rendre.

La nature morte, en tant que genre, résume le travail du peintre : une tentative d'appropriation. Elle est en somme un regard (mais un regard émerveillé par la richesse colorée des objets et la variété de leurs formes) qui serait devenu une chose palpable, un moment qui se serait déposé sur la toile, comme une empreinte matérielle, désormais figée, de ce qui ne peut se dire avec les mots, le bonheur visuel. En ce sens, elle est un préliminaire, ou une démarche parallèle, à cet autre genre, la peinture de nu. C'est le même désir d'immobiliser un moment de forte intensité visuelle : ici celui de la découverte d'un corps (même familier), présent et à jamais insaisissable, si proche et si étranger. Les nus d'Alex Amann sont tout sauf académiques.

Ce ne sont pas des exercices de composition mais bien des tentatives pour faire se rejoindre, pour articuler ensemble, un genre pictural (le nu - qui constitue au demeurant une grande part de l'œuvre de peintres majeurs du siècle dernier, Matisse et Picasso) avec ce qui le fonde : le désir.

C'est ce désir que le nu comme exercice académique masque et c'est ce même désir que la peinture d'Alex Amann - et c'est là sa grande force, et son originalité - met à découvert. Les poses de ses modèles, parfois, les rencontres de corps féminins qu'il organise dans ses tableaux, la lumière tantôt douce et tendre, tantôt crue qui touche ces corps, renvoient à la fois à la chair réelle et à son absence : la peinture creuse donc l'écart entre le désir et son objet et le rend perceptible.

Dès lors il n'y a rien d'étonnant à ce que des figures récurrentes - la raie, l'homme debout de dos, la femme nue allongée... - surgissent parfois comme des symptômes de cet écart et donnent naissance aux compositions. Alex Amann raconte, en apparence à propos de tout autre chose, qu'il lui est difficile d'acheter des meubles et qu'il n'a chez lui que des objets de récupération. Certains des motifs qui viennent dans sa peinture ajoute-t-il sont des sortes de meubles qui y entrent par hasard. Et il est vrai que ces motifs semblent être des fragments, les bribes d'un rêve. Ils témoignent que cette peinture, comme le rêve précisément, déplace et condense.

De sorte que ce qu'il y a de plus neutre, une nature morte - poivron ou citron - de plus commun - un paysage - parce qu'ils font détour par l'enchevêtrement des compositions, procède de ce qu'il y a de moins neutre et de moins commun : le regard que l'on porte sur les choses. L'art d'Alex Amann, y compris dans ce qu'il a de plus impersonnel, est fondé sur la plus extrême subjectivité.